

કાવ્યચર્ચા

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ – વિવેચન

સુરેશ જોષી

Contents

ચતુર્થ ખણ્ડ

કાવ્યચર્ચા

કાવ્યચર્ચા

સુરેશ જોષીનું સાહિત્યવિશ્વ – વિવેચન

સુરેશ હ. જોષી

સંકલનઃ શિરીષ પંચાલ

'એકત્ર'નો ગ્રંથ-ગુલાલ

આપણી મધુર ગુજરાતી ભાષા અને એના મનભાવન સાહિત્ય માટેનાં સ્નેહ-પ્રેમ-મમતા અને ગૌરવથી પ્રેરાઈને 'એકત્ર' પરિવારે સાહિત્યનાં ઉત્તમ ને રસપ્રદ પુસ્તકોને, વીજાણુ માધ્યમથી, સૌ વાચકો ને મુક્તપણે પહોંચાડવાનો સંકલ્પ કરેલો છે.

આજ સુધીમાં અમે જે જે પુસ્તકો અમારા આ ઈ-બુકના માધ્યમથી પ્રકાશિત કરેલાં છે એ સર્વ આપ

www.ekatrafoundation.org

તથા

https://ekatra.pressbooks.pub

પરથી વાંચી શકશો.

અમારો દૃષ્ટિકોણઃ

હા, પુસ્તકો સૌને અમારે પહોંચાડવાં છે – પણ દૃષ્ટિપૂર્વક. અમારો 'વેચવાનો' આશય નથી, 'વહેંચવાનો' જ છે, એ ખરું; પરંતુ એટલું પૂરતું નથી. અમારે ઉત્તમ વસ્તુ સરસ રીતે પહોંચાડવી છે.

આ રીતે –

* પુસ્તકોની પસંદગી 'ઉત્તમ-અને-રસપ્રદ'ના ધોરણે કરીએ છીએઃ એટલે કે રસપૂર્વક વાંચી શકાય એવાં ઉત્તમ પુસ્તકો અમે, ચાખીચાખીને, સૌ સામે મૂકવા માગીએ છીએ.

* પુસ્તકનો આરંભ થશે એના મૂળ કવરપેજથી; પછી હશે તેના લેખકનો પૂરા કદનો ફોટોગ્રાફ; એ પછી હશે એક ખાસ મહત્ત્વની બાબત – લેખક પરિચય અને પુસ્તક પરિચય (ટૂંકમા) અને પછી હશે પુસ્તકનું શીર્ષક અને પ્રકાશન વિગતો. ત્યાર બાદ આપ સૌ પુસ્તકમાં પ્રવેશ કરશો.

– અર્થાત્, લેખકનો તથા પુસ્તકનો પ્રથમ પરિચય કરીને લેખક અને પુસ્તક સાથે હસ્તધૂનન કરીને આપ પુસ્તકમાં પ્રવેશશો.

તો, આવો. આપનું સ્વાગત છે ગમતાના ગુલાલથી.

*

***

સર્જક-પરિચય

સુરેશ હ. જોષી (જ. 30-5-1920, અવ. 6-9-1986) ગુજરાતી સાહિત્યની એક અનોખી પ્રતિભા હતા.

કોઈપણ સાહિત્યમાં જુદીજુદી શિક્તવાળા અનેક લેખકો હોવાના, કેટલાક વિશેષ પ્રભાવશાળી પણ હોવાના; પરંતુ, આખા સાહિત્યસમયમાં પરિવર્તન આણનારા તો સદીમાં એકબે જ હોવાના – સુ.જો. એવા એક યુગવર્તી સાહિત્યકાર હતા.

એમનો જન્મ દક્ષિણ ગુજરાતના વાલોડમાં. નજીકના સોનગઢના વનવિસ્તારમાં એ ઊછર્યા. એ પ્રકૃતિના સૌંદર્યની, એની રહસ્યમયતાની એમના સર્જકચિત્ત પર ગાઢ અસર પડી.

મુંબઈથી એમ.એ. થઈને પછી કરાંચીમાં, વલ્લભવિદ્યાનગરમાં અધ્યાપન કર્યું. પણ એમની લાંબી કારકિર્દી (1951-1981) તો વડોદરાની મ. સ. યુનિવર્સિટીમાં ગુજરાતીના પ્રોફેસર તરીકે રહી. વડોદરા જ એમની ઉત્તમોત્તમ સાહિત્યપ્રવૃત્તિનું થાનક બન્યું.

સુરેશ જોષીએ વિશ્વભરના સાહિત્યનો વિશાળ અને ઊંડો પરિચય કેળવ્યો. એ સમય પશ્ચિમનાં ચિંતન અને સાહિત્યમાં આધુનિકતા–modernityનો હતો. એના પરિશીલનદ્વારા પરંપરાગત ગુજરાતી સાહિત્યના પ્રવાહને એમણે, પ્રભાવક લેખનથી આધુનિકતાવાદી આંદોલનની દિશામાં પલટયો. સતત લખતા રહીને એમણે પોતાના વિવેચન દ્વારા અને ‘ક્ષિતિજ’ વગેરે 6 જેટલાં સામયિકો દ્વારા નવા યુગની મુદ્રા રચી; કવિતા-વાર્તા-નવલકથા-વિવેચનનાં અનેક પુસ્તકોના અનુવાદ દ્વારા એમણે પશ્ચિમની તેજસ્વી પ્રતિભાઓને ગુજરાતીના લેખકો-વાચકો સામે મૂકી આપીને એક નવા યુગની આબોહવા પ્રગટાવી.

સર્જક તરીકે એમણે કવિતા અને નવલકથા તો લખ્યાં જ, પણ એમની સર્જકતાનું શિખર એમની વિલક્ષણ ટૂંકી વાર્તાઓ. ‘ગૃહપ્રવેશ’(1957)થી શરૂ થતા એ વાર્તાપ્રવાહથકી એમણે માનવચિત્ત અને સંવેદનનાં ઊંડાણોનો પરિચય કરાવતી વિશિષ્ટ વાર્તા રચી – માત્ર કથા નહીં પણ રચના, એ સુરેશ જોષીનો વાર્તા-વિશેષ.

સુરેશ જોષીનું બીજું સર્જક-શિખર તે એમના સર્જનાત્મક, અંગત ઉષ્માવાળા લલિત નિબંધો. ‘જનાન્તિકે’(1965)થી શરૂ થયેલો એ આનંદ-પ્રવાહ બીજાં પાંચ પુસ્તકોમાં વિસ્તર્યો.

આવી બહુવિધ પ્રતિભાવાળા વિદગ્ધ વિવેચક અને સર્જક હોવા ઉપરાંત સુરેશભાઈ સમકાલીન અને અનુકાલીન ગુજરાતી સર્જકો – વિવેચકો માટે પ્રેરણારૂપ પણ બન્યા અને આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યનો નવો પ્રવાહ પ્રગટાવતી એક નૂતન પરંપરા ઊભી થઈ.

(પરિચય – રમણ સોની)

અર્પણ

સ્વ.ડોલરરાય રં. માંકડ

તથા

પૂ. રામપ્રસાદ બક્ષીને

જેમણે કાવ્યત્વનો બોધ કરાવ્યો.

પ્રથમ ખણ્ડ

કાવ્યમાં અદ્યતનતા

ઇતિહાસના કોઠામાં અનેક વીગતો પૈકીની એક વીગત તરીકે પુરાઈ જતાં પહેલાં દરેક પ્રવૃત્તિ સજીવ રહેવાનો મરણિયો પ્રયત્ન કરી છૂટે છે. સાહિત્યના ઇતિહાસમાં વીગત તરીકે નોંધાઈ જતાં પહેલાં દરેક નવી હિલચાલ અદ્યતનતા જાળવી રાખવા મથે છે. આ પ્રયત્નોમાં જ એક પ્રકારનો અતિરેક હોય છે. આ અતિરેક જ ઘણી વાર અદ્યતનતાનો પર્યાય બની રહે છે. વીગતને સામે છેડે fantasy સુધી પહોંચીને પણ અદ્યતનતામાંથી સરી ન પડવાની મથામણ ઘણી વાર જોવામાં આવે છે.

‘અદ્યતનતા’ શી વસ્તુ છે? એને અદ્યતન સાથે સમ્બન્ધ છે એટલું તો નક્કી. પણ એ કેવળ અદ્યતનાશ્રયી હોઈ શકે? અદ્યતન અને સનાતનનો શો સમ્બન્ધ? દરેક યુગનો વિશિષ્ટ માનવીય સન્દર્ભ, એ સન્દર્ભ પ્રત્યેના પ્રતિભાવ, એ પ્રતિભાવથી ઘડાતું આપણી સંવેદનાનું રૂપ, રુચિનો વિકાસ (વિકાસ નહીં તો રુચિમાં થતાં પરિવર્તનો, એના નવા નવા વળાંકો) – આ બધું મળીને અમુક યુગની અદ્યતનતા બને છે. તે તે યુગની આગવી લાક્ષણિકતા અનુસાર સમાન્તર સાહિત્યિક હિલચાલની અદ્યતનતાનાં લક્ષણો પણ બદલાતાં રહે છે. તેમ છતાં, દરેક સાહિત્યિક હિલચાલ એના વિશિષ્ટ યુગના સન્દર્ભમાં જ પૂરેપૂરી ગમ્ય કે આસ્વાદ્ય બને એવું હોત તો એની પછીના યુગની પ્રજાને એમાં કશો જ રસ ન પડ્યો હોત. એમાં કશુંક સનાતન પણ રહ્યું હોય છે, જે અવિકારી છે.

અદ્યતનતા એટલે એક પ્રકારની તાજગી – freshness, અદ્યતનતા એટલે નવીનતા, અદ્યતનતા એટલે પ્રયોગશીલતા, અદ્યતનતા એટલે રૂઢિભંજકતા – આવા એના અનેક સંકેતો એક સાથે આપણે વાપરતા હોઈએ છીએ. આપણને કયો સંકેત અભિપ્રેત છે તે સ્પષ્ટ કર્યા વિના જો કોઈ સંજ્ઞાને ચર્ચા દરમિયાન એક સાથે અનેક સંકેતો સહિત ઉપયોગમાં લઈએ તો સન્દિગ્ધતા ઊભી થવાની જ. આમ થતાં સમસ્યા ભાષાકીય બની રહેવાની.

દાન્તે નરકમાંના પ્રકાશનું વર્ણન કરતી વેળાએ બુઢ્ઢો દરજી સોયના નાકામાં દોરો પરોવવા મથે ત્યારે એની દૃષ્ટિનું જે તેજ હોય છે તેની સાથે નરકના પ્રકાશની સરખામણી કરે કે કાલિદાસ શકુન્તલાની વિદાયના પ્રભાતનું વર્ણન કરતાં બોરડીના કાંટા પર ઝિલાયેલા ઝાકળના બિન્દુમાં પ્રતિબિમ્બિત થતા સૂર્યના પ્રકાશનું વર્ણન કરે ત્યારે આ કવિઓ અને આપણી વચ્ચેનો સમયનો ગાળો સમૂળો બાદ થઈ જતો લાગે છે. બીજી રીતે કહીએ તો આ કવિઓમાં આપણને અદ્યતનતાનો અનુભવ થાય છે. બદલાતા સન્દર્ભો વચ્ચે પણ જે પોતાની આસ્વાદ્યતાની માત્રા ઘટવા નહિ દે તે સનાતન કે અદ્યતન?

અદ્યતનતાની સાથે રીતિવૈચિત્ર્ય, સંવિધાનની પ્રગલ્ભતા – આઘાતજનક પ્રગલ્ભતા, એક પ્રકારની ચબરાકી – આ બધું પણ આપણે સાંકળતા હોઈએ છીએ. આ બધાં તત્ત્વો સાહિત્યના નિર્માણમાં કેવળ આગન્તુક અંશો જ બની રહેતાં હોય, એમની અપરિહાર્યતા જો કૃતિમાં સિદ્ધ નહિ થતી હોય તો આપમેળે જ ખરી પડશે ને સાહિત્ય એનો રસ્તો આગળ કરી લેશે. સાવધ વિવેચન આ તત્ત્વો પરત્વે શું આગંતુક છે ને શું અપરિહાર્ય છે તેનો વિવેક કરી આપવાને ઉદ્યત હોવું જોઈએ. વિવેચન જ્યારે પૂરતું સાવધ નથી હોતું ત્યારે

આ પ્રગલ્ભતા ને ચબરાકી ‘ફૅશન’ બની રહે છે.

કેટલીક વાર વિવેચન પોતે કેટલાંક ખોટાં મૂલ્યોને ચલણી બનાવે છે, પ્રતિષ્ઠા આપે છે. યશવાંચ્છુ કવિઓ આ મૂલ્યોના નેજા નીચે ટોળે વળે છે. જે યુગમાં આ ‘ટોળકિયા’ઓની સંખ્યા વધુ હોય તે યુગમાં સર્જન વિવેચનનું દાસત્વ સ્વીકારી બેસે છે. સર્જકો પોતે પોતાના વિવેચકો તો હોય જ છે, પણ વિવેચક પ્રધાનપણું ભોગવતો હોય ત્યારે પોતાને અભિમત કાવ્યસિદ્ધાન્તથી પ્રભાવિત થઈને એ કાવ્યસિદ્ધાન્તના સમર્થન કે નિદર્શન રૂપે એ કૃતિનું નિર્માણ કરતો થઈ જાય છે. અંગ્રેજી કવિતાના ઇતિહાસમાં છેલ્લા દાયકાની અને એના શિષ્યો મોટે ભાગે યુનિવર્સિટીના પ્રાધ્યાપકો હતા. એમણે વ્યાખ્યાનની સામગ્રી પૂરી પાડવા માટે જ કવિતાઓ જાણે રચી ન હોય એવું પણ કેટલાકને લાગ્યું છે!

આમ તો બોદલેરથી જ પશ્ચિમમાં તો અદ્યતનતાનાં પગરણ શરૂ થયાં કહેવાય. બોદલેરની પહેલાં વિષયનિરૂપણના ત્રણ પ્રકારો પ્રચલિત હતા. પ્રથમ પ્રકારમાં ઉદાત્ત, ભવ્ય અને tragicનો સમાવેશ થતો, બીજા પ્રકારમાં બહુ ઉદાત્ત નહીં, સાવ નિકૃષ્ટ નહીં એવું મધ્યમ વસ્તુ, શિષ્ટસમ્મત રોચકતાભર્યું એનું નિરૂપણ – આટલું હતું. ત્રીજા પ્રકારમાં નિકૃષ્ટ, હીન, વિસંગત(grotesque)ને હાસ્યાસ્પદનો સમાવેશ થતો. બોદલેરે એના યુગના નગરજીવનમાં જોવા મળેલી ભયંકર હતાશાને ભવ્યના એક વિશિષ્ટ રૂપ લેખે વર્ણવી. નગરજીવનની સર્વ અભદ્ર, કુત્સિત ઘૃણાસ્પદ વીગતોનો એણે સ્વીકાર કર્યો. આ રીતે વિષયવસ્તુમાં રહેલી આવી આવી અભદ્ર, કુત્સિત તુચ્છતા અને એના નિરૂપણને માટે ભવ્યના નિરૂપણને માટે યોજાતાં છન્દ અને ઇબારત – આ બે વચ્ચેના વિરોધથી જે બળ ઊપજી આવ્યું તે હતાશામાં પણ રહેલી ભવ્યતાનો અનુભવ કરાવવામાં લેખે લાગ્યું. આમ બોદલેરે ભવ્ય ઇબારત અને તુચ્છ ઇબારત – એવા કૃત્રિમ ભેદો લુપ્ત કરી નાખ્યા. વિષયોની સ્પૃહણીયતાનો ક્રમ – એની ચઢતીઊતરતી ભાંજણી – પણ એણે દૂર કર્યો. હવે કવિ વિષયગત ભવ્યતા કે ક્ષુદ્રતા પરત્વે તટસ્થ રહેતાં શીખ્યો. આ વલણનો પ્રભાવ ભારે પરિણામકારી નીવડ્યો. આ ઉપરાંતના બીજા પણ કેટલાક સૂક્ષ્મ સ્વરૂપના વિરોધોના વિનિયોગથી બોદલેરે કાવ્યરચનાની પ્રચલિત ધાટી સમૂળી ફેરવી નાખી. વર્ણ્ય વિષય નર્યો વાસ્તવિક – સર્વ કદર્યતા સહિતનો વાસ્તવિક – હોય પણ એના નિરૂપણમાં પ્રતીકયોજનાની પદ્ધતિનો એણે આશ્રય લીધો. આ પ્રતીકો અને કલ્પનો ક્રમશઃ અર્થહીનતાના બાષ્પમણ્ડળમાં વિક્ષિપ્ત થઈ જવાને બદલે સામર્થ્યપૂર્વક ભયાવહ અને જુગુપ્સાજનક વાસ્તવિકતાને મૂર્ત કરવામાં લેખે લાગ્યાં. આ રીતે realism અને symbolism વચ્ચેના રૂઢિગત વિરોધને એણે કાવ્યનિર્મિતિમાં, કાવ્યત્વને ઉપકારક નીવડે એ રીતે ખપમાં લીધો. વિષયો આપમેળે ભવ્ય કે તુચ્છ હોય છે એ વાત એણે સ્વીકારી નહીં. કાવ્યની રચના દરમિયાન જ એ વિષયોની ભવ્યતા કે તુચ્છતા સમાન્તર રૂપે રચાતી આવે છે. આથી ભવ્ય વિષયનું કાવ્ય કે નિકૃષ્ટનું નિરૂપણ કરતું કાવ્ય – એવા ભેદોને સ્થાને કાવ્ય અને અકાવ્ય – એ પાયાનો ભેદ જ પછી કાવ્યવિવેચનમાં સ્વીકારાવા લાગ્યો. આને પરિણામે તુચ્છ કે નિકૃષ્ટ ગણાતા વિષયો સુધી કાવ્યક્ષેત્રનો વિસ્તાર થયો. બીજી રીતે કહીએ તો વિષયના વિષય તરીકેના મૂલ્ય પરત્વે કવિ ઉદાસીન બનતો ગયો.

આ પાયાના ફેરફાર પછી કાવ્યરચનાના આ કે તે ઘટકને પ્રાધાન્ય આપવાનાં વલણો જુદે જુદે તબક્કે દેખાવાં લાગ્યાં. માલાર્મેએ કાવ્યને સંગીતની કોટિએ પહોંચાડીને કવિના શબ્દો incantation બની રહે એવી અભિલાષા સેવી. એના શિષ્ય વાલેરીએ સંગીતની ધૂંધળી વિક્ષિપ્તતાને સ્થાને પ્રતીક અને કલ્પનોથી નક્કર મૂર્તતા અને સંગીનતા કાવ્યમાં લાવવાનો આગ્રહ રાખ્યો. કાવ્યરચના દરમિયાન ક્રમશઃ વિષયનો લોપ થતો જાય અને શુદ્ધ રૂપ અવશિષ્ટ રહે, એ જ આસ્વાદનો વિષય બની રહે એ એને અભિમત હતું. વીસમી સદીના પહેલા દાયકામાં રચનાપદ્ધતિના જાહેરનામા સહિત એઝરા પાઉંડ, એમિ લોવેલ વગેરેએ શરૂ કરેલી

imagist movementમાં છન્દોરચના અનિયમિત કે મુક્ત સ્વરૂપની હોય એવો આગ્રહ, કલ્પનો દેખીતી રીતે વિશૃંખલ ને વિશ્લિષ્ટ સ્વરૂપનાં, એને સાંકળનારી કડી કાવ્યથી વ્યાપારશીલ બનેલી કલ્પનાને બળે શોધાય એવી અપેક્ષા, ગદ્યમાં રૂપાન્તરિત કરી શકાય એવા બુદ્ધિગમ્ય ‘અર્થ’નો બને તેટલો હ્રાસ સાધવાનો પ્રયત્ન, કલ્પનામાં નક્કર સંગીનતા હોય અને એ કલ્પનોને જ સ્વાયત્ત મહત્ત્વ સિદ્ધ કરવાનું વલણ – આટલાં લક્ષણો પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો. પાઉંડે તો કવિઓને ‘make it new’ એવો જ આદેશ આપ્યો હતો.

ત્રીસીના ‘pylon poets’માં સામાજિક ચેતના, સમકાલીન સમસ્યાઓ પ્રત્યેનો અજ્ઞાનપૂર્વકનો પ્રતિભાવ, વિશ્વયુદ્ધે સર્જેલા સંહાર પછીની મૂલ્યહીન અરાજકતાને મૂર્ત કરવાનો પ્રયત્ન દેખાય છે. ત્યાર પછી આ કાવ્યપ્રવૃત્તિની પ્રતિક્રિયા રૂપે અભિનવ રોમેન્ટિક આવેગવાળી કાવ્યપ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ, ભાવાવેગના છાકથી લથડતી ઇબારત, કલ્પનોની સ્વૈરયોજના, ભાષાનો જાદુઈ ઉપયોગ કરવાનો ઉત્સાહ – આ લક્ષણો ડિલન થોમસ, જ્યોર્જ બાકર વગેરે કવિઓએ પ્રકટ કર્યાં. આ પછી એમર્સનના નેજા નીચે શરૂ થયેલી કાવ્યપ્રવૃત્તિમાં કવિતાની રચનાપ્રક્રિયામાં બુદ્ધિપૂર્વકની સભાનતા, રૂપવિધાનની અનેકવિધ સંકુલતા, તેજસ્વી મેધામાંથી જન્મતા નર્મ અને વ્યંગ, કશાય લાગણીવેડા વિનાની, કેટલીક વાર શુષ્ક લાગે એવી ઇબારત – આ તત્ત્વોને પ્રાધાન્ય મળ્યું. દુર્બોધતાની ફરિયાદ વધતી ચાલી. આ જ અરસામાં કેમ્બ્રિજમાં વર્ચસ્ ભોગવતી તત્ત્વજ્ઞાનની શાખાનો પ્રભાવ પણ આ કવિતામાં વરતાતો હતો. સંક્ષિપ્ત, સચોટ ને સુનિશ્ચિત અર્થવાળી ઉક્તિઓનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો. ધૂંધળાપણું સર્વથા વર્જ્ય લેખાયું. 1950ની આસપાસ ‘ધ મૂવમેન્ટ’ના નામથી હવે ઓળખાતી કાવ્યપ્રવૃત્તિનો આરમ્ભ થયો. એલિયટના પ્રભાવથી જાણે કે મુક્ત બનીને રોબર્ટ ગ્રેવ્સ કે Betjemanની પદ્ધતિના કવિતા આ જૂથના કવિઓ લખવા લાગ્યા. રૂઢિથી ઊફરા ચાલ્યા જવાને બદલે રૂઢ છન્દોરચનાનું બન્ધન સ્વીકારીને, પ્રાસયોજનાની જૂની પદ્ધતિને પણ વર્જ્ય ગણ્યા વિના, આ કવિઓએ કવિતા રચવા માંડી. તળપદી ભાષાની લઢણો, એમાં રહેલું બળકટ કકરાપણું આ કવિઓએ આવકાર્યું; અંગત લાગણીઓને અછતી રાખીને મોઘમ રહેવાનું વલણ એમણે કેળવ્યું. આ કવિઓમાં કુશાગ્ર બુદ્ધિની ચબરાકી અને વધારે પડતી આત્મસભાનતા દેખાય છે. એમની કાવ્યસૃષ્ટિની પીઠિકામાં કોઈ તત્ત્વદર્શન રહ્યું નથી. જે બનતું જાય છે તેને સાક્ષીભાવે બને તેટલા તાટસ્થ્ય અને ઔદાસીન્યથી નોંધતા જવાનું એમણે વધારે ફાવે છે. એમની ઇબારતમાં લાગણીવેડાનો ભેજ સાવ શોષાઈ ગયો છે. એલિયટ, પાઉણ્ડ વગેરેએ કાવ્યની ઇબારતને પોતાના પ્રયોગથી મચડી નાંખી હતી, તેનું ફરીથી રૂઢિ સાથે સન્ધાન કરી આપવાનું કામ આ કવિઓએ કર્યું.

પણ આ છેલ્લી હિલચાલ પણ હવે પૂરી થવાનાં ચિહ્ન દેખાય છે. આપણા યુગમાં કાવ્યરચના પરત્વે કવિ વધારે સભાન બન્યો છે, એના માધ્યમની નવી નવી શક્યતાઓને એ ચકાસી જોવા ઇચ્છે છે, આર્ષ દ્રષ્ટા કે પેગંબરનું મ્હોરું એણે ઉતારી નાખ્યું છે. પોતાનું વક્તવ્ય એ પોતાની અંદર રહેલા પોતાના જ અનેક પરસ્પરવિરોધી અંશો વચ્ચેના સંવાદ કે સ્વગતોક્તિ રૂપે ઘણી વાર યોજે છે. પોતાની બહાર કોઈને સમ્બોધીને એ પોતાનું વક્તવ્ય રજૂ કરવા ઇચ્છતો હોય એવું લાગતું નથી. કાવ્યરચનાને એક તબક્કે ઇબારતમાં એક પ્રકારની સર્વસાધારણતા આવી જવાનો ભય રહે છે, ત્યારે કવિના વ્યક્તિત્વની વિશિષ્ટ મુદ્રાથી અંકિત થઈને આગવાં લક્ષણ ધરાવતી ઇબારત રચવાનો પ્રયત્ન કરીને કવિ પોતાનું આગવું પોત પ્રકટ કરવાને મથે છે.

કાવ્યરચનામાં તે તે ભાષાની કાવ્યપ્રણાલી શો ભાગ ભજવી શકે તેનો પણ વિચાર કરવામાં આવ્યો છે. કેટલાકને મતે એલિયટે રૂઢિ પર વધારે પડતો ભાર મૂક્યો છે. રૂઢિ પોતાની ભાષાની અભિવ્યક્તિની

પરમ્પરા સાથે કવિનો સમ્બન્ધ જોડી આપવાનું કામ કરે છે. આ રીતે કવિના વ્યક્તિત્વનો પોતાની પ્રજા સાથે સમ્બન્ધ સિદ્ધ થાય છે. રૂઢિનો આશ્રય લેવાથી કવિ અળગાપણું કે વિચ્છિન્નતામાંથી બચી જાય છે. આ ઉપરાંત, અત્યાર સુધીમાં પોતાનાં સિદ્ધ થઈ ચૂકેલાં મૂલ્યો સાથે પોતાની રચનાને સરખાવીને ચકાસી જોવાની તક પણ રૂઢિ જ કવિને આપે છે. આ રીતે પોતાની કવિતાને કસોટીએ ચઢાવવાનાં ધોરણ લેખે રૂઢિ કામમાં આવે છે એ સાચું, પણ રૂઢિ મૌલિક ઉન્મેષના આવિષ્કારમાં અન્તરાય રૂપ તો ન જ નીવડવી જોઈએ. નિષ્પન્ન થઈ ચૂકેલાં મૂલ્યોનો વારસો સ્વીકારવાને બદલે રૂઢિનો ઉપયોગ પોતાની ભાષાની ન્યૂનતા અને મર્યાદાઓનો તાગ કાઢવા પૂરતો જ કવિ કરે તે વધુ હિતાવહ નહીં કહેવાય?

અદ્યતનતાના એક અવિનાભાવી લક્ષણ તરીકે દુર્બોધતાનો ઘણુંખરું ઉલ્લેખ થાય છે. બિનંગતતા, ઉપાદાનનું સાધારણીકરણ, બને તેટલે અંશે ‘objectivity’ સિદ્ધ કરવી – આ સર્જનમાત્રમાં આવશ્યક લેખાય છે. પોતાની કૃતિ ભાવક સુધી પહોંચે, એ એનો રસાસ્વાદ માણી શકે, એની સામે કોઈ કવિને ભાગ્યે જ વાંધો હોઈ શકે, પણ સર્જન અને અભિનયન – આ બેમાં કવિ કોને પ્રાધાન્ય આપે? કવિ પોતાની રચના દ્વારા ભાવકને પોતાના રહસ્યલોકમાં પ્રવેશવાને દ્વાર ખોલી આપે છે. આથી વિશેષ કવિ શું કરી શકે? ભાવકને પોતાને ખભે બેસાડીને ફેરવવાનું શ્રવણકૃત્ય આજનો કવિ કરવા ઇચ્છતો નથી. Communication નહિ પણ initiation જ એને ઇષ્ટ હોય એમ લાગે છે.

અમેરિકન કવિ Cummings જેને most people કહીને ઓળખાવે છે, ને આપણે જેને ‘જનતા’ કહેતાં હવે શીખ્યા છીએ તેના તરફથી કવિનો સ્વીકાર થાય એવો કદાચ આજના કવિને આગ્રહ નથી. આ સ્વીકાર ખતરનાક પણ નીવડે. એથી પોતે કદાચ આખો ને આખો એ સમૂહ વડે ગળાઈ જાય એવુંય બને. આથી ચારે બાજુથી બધું સમધારણ કરવાના પ્રયત્નોની આડે પાળ બાંધીને ટકી રહેવાનો પ્રયત્ન પણ કવિને કરવો પડે છે. મહામુશ્કેલીએ એ પોતાને ટકાવી રાખવા પૂરતો થોડો ભૂમિખણ્ડ શોધે છે. ધોરણો આદેશ બની રહેવાનું વલણ દેખાય, મતૈક્યનો આગ્રહ વિશિષ્ટતા માત્રને રોળી નાખવાની ઉદ્ધતાઈનું રૂપ ધારણ કરે ત્યારે એ પોતાની મૌલિકતા, પોતે સ્વીકારેલાં મૂલ્યો રસાતળ નહિ જાય તેને માટે પોતાની પાસે જે કાંઈ સાધનો હોય – એ સાધન તે ભાષા – તેના વડે ઝૂઝે. વ્યંગની તિર્યક્તા વડે એ સામાન્ય સપાટીથી સહેજ અળગો રહેવા મથે. આ વ્યંગયોજનાથી એ સમકાલીન પરિસ્થિતિની સુધારણાનો અભિક્રમ માથે ઉઠાવવા ઇચ્છતો નથી. એટલો ઉત્સાહ કદાચ એને હવે રહ્યો નથી. જે કાંઈ પોતાની આસપાસ છે તેને યથાર્થ રૂપે ઓળખી લેવાને સહેજ અળગા થવા માટે જ એ વ્યંગની તિર્યક્તાનો ઉપયોગ કરતો લાગે છે. વસ્તુલક્ષિતાને સ્થાને એક નવીન સ્વરૂપનું આત્મનેપદી વલણ હવેની કવિતામાં દેખાવા લાગ્યું છે. કોઈની આગળ એકરાર કરીને પાપનો ભાર અળગો કરવા માટે નહીં, પણ ચારે બાજુ વધતા જતા શૂન્યમાં પોતે નિઃશેષ બનીને ઓગળી જાય એ માટે પોતે ઉચ્ચારેલા શબ્દથી પોતાની જાતને ફરી ફરી એ શૂન્યમાં પ્રક્ષિપ્ત કર્યા કરવાની અનિવાર્યતા એને વરતાય છે. એમાં પોતાને પ્રકટ કર્યાના અભિમાન કરતાં વિલુપ્ત થઈ ન જવાય તેને માટેનું મરણિયાપણું જ કદાચ વિશેષ હશે. આ માટે એ વ્યંગના તીરને પોતાની જાત પર તાકવાનું સુધ્ધાં ચૂકતો નથી. એના આ પ્રયત્નોમાં એક પ્રકારનો તૂરો સ્વાદ રહેલો છે. ટકી રહેવા માટેનું આ મરણિયાપણું જ એને કેટલીક વાર કટુ દંશયુક્ત ઉપહાસ અને અપ્રચ્છન્ન અશ્લીલતાનો સુધ્ધાં આશ્રય લેવા પ્રેરે છે.

આ બધા આવર્તવિવર્તોથી પર રહીને એકનિષ્ઠ બનીને ‘કાવ્ય’ નામનું સો ટચનું દ્રવ્ય ઉપજાવવાને મથી રહેલા કવિઓ પણ નથી એમ નથી. અદ્યતનતાનો અંચળો કાળક્રમે સરી જાય ત્યારે એની પાછળથી સનાતન પ્રકટ થાય છે કે નહીં એ જ આખરે તો મહત્ત્વની વસ્તુ છે.

આધુનિક કવિતામાં યુગચેતના

પહેલાં તો ‘યુગચેતના’ એ સંજ્ઞાને સ્પષ્ટ કરી લઈએ. છેલ્લા એકાદ દાયકાથી કેટલીક નવી સંજ્ઞાઓ કાવ્યવિવેચનમાં પ્રયોજાતી આવે છે. હવે આપણે ચિત્રકલ્પન અને શ્રુતિકલ્પન, કલ્પનોની તથા પ્રતીકોની વાત કરીએ છીએ. ‘લય’ના સંકેતની ફેરતપાસ કરીને એને વિશે વિચાર કરવાનો ઉત્સાહ વધ્યો હોય એમ દેખાય છે. ઇન્દ્રિયવ્યત્યયની પણ વાત છે. ‘યુગચેતના’ શબ્દ આપણે હજી હમણાં જ બનાવ્યો છે, કેટલાકને કદાચ એમ પણ લાગવાનો સમ્ભવ છે કે આપણા કવિનું કાઠું કદાચ આવી મોટી સંજ્ઞાને માટે જરા નાનું પડે. સમકાલીન સમાજ વિશેની અભિજ્ઞતા, સમકાલીન ચેતના – Social awareness વગેરેની વાતો કોઈ ને કોઈ રૂપે કાવ્યવિવેચનમાં ડોકાયા તો કરતી હતી. પણ ‘યુગચેતના’ એવી સંજ્ઞા યોજતાંની સાથે જ જાણે આપણે અંગદકૂદકો મારતા હોઈએ એવું લાગે છે. આમ તો કવિ ક્રાન્તદર્શી કહેવાતો આવ્યો છે. પણ હરકોઈ કવિને આપણે ક્રાન્તદર્શી કહી દેતા નથી. વળી સાચી કવિતા કાલાબાધિત છે એમ પણ કહેવાતું આવ્યું છે. છતાં કવિતાને ઘડનારાં ‘પરિબળો’ની યાદી ગોખનારો વિદ્યાર્થી કવિ પોતે જે કાળખણ્ડમાં જીવે છે તેની કેવી અસર નીચે આવે છે તેનો પણ અહેવાલ આપતો હોય છે. આ અહેવાલની સામગ્રી કાવ્યમાંથી જ વીણીને એકઠી કરવામાં આવી હોય છે. જે કાવ્ય આવી સગવડ સહેલાઈથી પૂરી પાડે તે જેટલું સમાજશાસ્ત્રને માટે ઉપયોગી નીવડે તેટલું સાચા કાવ્યજ્ઞને ઉપયોગી નયે નીવડે, કારણ કે એમાં સામગ્રીનું પૂરેપૂરું કાવ્ય રૂપે રૂપાન્તર, કદાચ, થયું નથી હોતું. તો આ યુગચેતના તે વળી શી બલા છે? યુગનો ને ચેતનાનો સમાસ થઈ શકે?

જર્મન ભાષામાં zeitgist શબ્દ છે, એનો અંગ્રેજીમાં time-spirit એવી સંજ્ઞાથી અનુવાદ કરવામાં આવે છે, ‘યુગચેતના’ એ સંજ્ઞાનો આની સાથે સમ્બન્ધ જોડી શકાય. આથી કવિ જે જે સમાજમાં રહેતો હોય તેને વિશેની અભિજ્ઞતા નહીં, સમકાલીન ચેતના નહીં, પણ આખાય યુગને પોતાના વ્યાપમાં સમેટી લઈ શકે એવી ચેતના એમ સમજવું રહ્યું. સાચા કવિની ચેતનાનો વ્યાપ આથી નાનો ન હોઈ શકે. વળી કોઈ યુગને આપણે આની પહેલાંના યુગથી નિરપેક્ષપણે ભાગ્યે જ જાણી શકીએ. અખણ્ડ ચેતના કાળને અખણ્ડ રૂપે ગ્રહવા મથતી હોય છે. કાળના અમુક એક ખણ્ડને પરિમિત સન્દર્ભમાં જોઈએ તો અમુક ઘટનાઓ મોટા પરિમાણની લાગે, પણ વ્યાપક સન્દર્ભમાં મૂકીને જોતાં એનું મહત્ત્વ કદાચ એટલું ન રહે. એટલું જ નહીં એ ઘટનાનું રૂપ પણ એથી બદલાઈ જાય. ઘટનાની સહેલાઈથી ઓળખાવી શકાય એવી બાહ્ય વીગતોનો તાળો મેળવી આપવાનું કામ કવિનું નથી. ઘટનાનો એ રૂપનો પરિચય આપવામાં કવિકાર્ય રહ્યું નથી. ઘટનાનું રહસ્ય એને વ્યાપક સન્દર્ભમાં મૂકીને જોવાથી જ પ્રકટ થાય છે. જુદા જુદા યુગોને અડખેપડખે મૂકવાથી જ કેટલીક વાર કેટલાંક સત્યો ઉદ્‌ભાસિત થઈ ઊઠે છે. યુગમાં વર્તાતી અરાજકતાને સમજવા એને અન્ય યુગની પડખે મૂકીને જોવી પડે. એલિયટની રચનાપદ્ધતિ આવી જ હતી. આપણો કવિ પણ આજની ઘટનાનું સાચું રૂપ ભૂતકાળની કોઈક પુરાણકથાની પડખે એને મૂકીને વધુ સમર્થ રીતે પ્રકટ કરી શકે. આવાં પુરાણકલ્પનોમાં આખા એક યુગની સંકુલ અભિજ્ઞતા સંચિત થઈને પ્રકટ થતી હોય છે. વ્યક્તિની નહીં, પણ સમસ્ત પ્રજાની સંચિત સ્મૃતિની ભૂમિકા પર એની રચના થાય છે.

એક વાર આપણી કાવ્યવિવેચનાએ કાવ્યમાં સામાજિક અભિજ્ઞતાનો આગ્રહ ઉગ્રપણે રાખ્યો હતો. નરસિંહરાવ, હરિશ્ચન્દ્ર ભટ્ટ, રાજેન્દ્ર શાહ એનો ભોગ બન્યા હતા. 'કાન્ત'નો પણ ઝાઝો બચાવ થઈ શકે તેમ નથી. યુગને આવરી લેતી વિભૂતિ આપણને સાંપડી રહે છે ત્યારે એ વિભૂતિમાં જ યુગને સાકાર થયો આપણે જોઈ લઈએ છીએ. આથી ગાંધીજીના આવિર્ભાવે આપણી બે દાયકાની કવિતાનું કામ સરળ કરી આપ્યું, દલિતપીડિતો માટેની સહાનુભૂતિ, સ્વાતન્ત્ર્યઝંખના, શહાદત, વ્યક્તિ મટીને વિશ્વમાનવી બનવાની ઝંખના, વિશ્વશાન્તિ – આ બધું વાતાવરણમાં વ્યાપી ગયું હતું. આથી કવિને મોઢે એ ઝટ ચઢી ગયું. કવિની કવિ તરીકેની શોધનું એ પરિણામ નહોતું. વિભૂતિવન્દનાનું ફળ હતું. આથી એ દાયકાઓની કવિતા આજે એકદમ જૂની થઈ ગયેલી લાગે છે. ગાંધીજી જૂના થયા નથી. વાસ્તવવાદ, માનવતાવાદ પણ આખા યુગને સમાવી લઈ શકતા નથી. યુગની ચેતનાનાં અનેક સ્તર હોય છે, ને એમાં પરસ્પરવિરોધી એવાં ઘણાં સંકુલ બળો સમાવિષ્ટ થઈને રહ્યાં હોય છે. એનો સહેલાઈથી લઘુતમદઢભાજક કાઢીને એના વડે સમગ્ર યુગને અવગત કર્યાનો કોઈ દાવો કરી શકે નહીં. આપણી કવિતા કંઈક આવું કરવા ગઈ.

યુગને અવગત કરવાની કવિની પદ્ધતિ જુદી હોય છે. નક્કી કરેલી વિભાવનાના ચોકઠામાં એ યુગને ચાતુરીથી ગોઠવતો નથી. જેને સ્થાયીભાવ કહીએ છીએ તે તો સનાતન છે, પણ એના ઉદ્દીપન-આલમ્બન બદલાય છે ને એને પરિણામે પ્રતિભાવનું સ્વરૂપ પણ બદલાય છે. આ બધાંમાંથી ધીમે ધીમે યુગચેતના આકાર લેતી આવે છે. બધાં વચ્ચે રહ્યો છતાં બધાંથી સહેજ અળગો રહીને કવિ આ પ્રતિભાવોને, સંવેદનાઓને કળવા મથતો હોય છે. આપણો વ્યવહાર ને આપણાં પરિમિત પ્રયોજનો સંવેદનોનાં સ્વરૂપને ડહોળીને ધૂંધળું કરી નાખે છે તેનો કવિ અવિકલ રૂપે સાક્ષાત્કાર કરવા મથે છે. આથી માનવજાતિને માથે તોળાઈ રહેલા ભયનો કે આશાનો ધબકાર આવા કવિની ચેતના પ્રથમ અનુભવે છે. ખણ્ડખણ્ડમાં જે વિકલ થઈને વિખેરાઈ જાય છે, તેને અખણ્ડ રૂપે મૂર્ત કરવાનું કામ આવા કવિની ચેતના માથે લે છે.

યુગનો અવિકલ અખણ્ડ સાક્ષાત્કાર કવિ શી રીતે પ્રકટ કરે? એને માટે કવિ પાસે ભાષા સિવાય બીજું સાધન નથી. પણ આમ કરતાં પહેલાં એની પાસે અમુક વિશિષ્ટ પ્રકારની સજ્જતાની અપેક્ષા રહે છે. જે પ્રજા વચ્ચે એ રહે છે, જે ભૂમિખણ્ડમાં એ વસે છે ને જેના ભૂતકાળને એણે વારસા લેખે આત્મસાત્ કર્યો છે તેનો એના પર પ્રભાવ તો પડે જ છે. પણ આ પ્રભાવને એ અન્ય સામગ્રી પૈકીની એક સામગ્રી લેખે જ જુએ છે, કાવ્યમાં એનું રૂપાન્તર તો સિદ્ધ કરવાનું રહે જ છે. એને અધીન થઈને એ કાવ્યની સીમાને સંકુચિત કરતો નથી. આ બધું એના યુગ સાથેના સમ્બન્ધમાં પરોક્ષતા લાવે એવા વ્યવધાન-રૂપ નીવડવું જોઈએ નહીં.

કાવ્યવિવેચન પણ કાવ્યને આધારે યુગચેતનાનો પરિચય મેળવવા ઇચ્છે ત્યારે એ પરિચય કાવ્ય પાસેથી કાવ્યની રીતે મેળવવાનો છે એ તરફ દુર્લક્ષ કરે નહીં તે જરૂરી છે. અમુક એક તબક્કામાં અતિશય પ્રભાવ પાડનાર લેખાયેલી થોડી વિગતો, વિવેચન ઓળખે એ રૂપે જો કવિ આપી છૂટે તો એ કવિ યુગમૂર્તિ – આવું વલણ જો વિવેચન ધરાવે તો કાવ્યનો સાચો મહિમા એને હાથે ખણ્ડિત થવાનો સમ્ભવ રહે. વીગતો કાવ્યની સામગ્રી છે. એના પર કવિની ચેતના કામ કરે છે, સંસ્કાર પાડે છે, એનું રૂપાન્તર સાધે છે. આ રૂપાન્તરની પ્રક્રિયાની વિવેચન અવગણના ન કરી શકે. સમયમાં આપણે જીવીએ છીએ, આથી સમયની સંવેદના કાવ્યમાં મહત્ત્વની બની રહે છે. આપણા યુગમાં તો ઘટનાઓ એવી તો તેજ રફતારથી બનતી આવે છે કે એકાદ દસકામાં આપણે જાણે સદીઓ સમેટી લઈએ છીએ. આપણી સામેના જગતના પરિપ્રેક્ષ્ય પર આની અસર પડ્યા વગર રહેતી નથી. આ ઘટનાઓની ભીંસ સમયને જાણે રૂંધીને સાંકડો કરી નાંખે છે, એનું દબાણ એનાં હાડ છૂટાં પાડી નાંખે છે. ક્ષણે ક્ષણના અંકોડા છૂટા પડી જાય છે. આથી એક પ્રકારની વિક્ષિપ્તતા, આપણી આકૃતિને ભૂંસી નાંખે એવો કશો ઝંઝાવાત સમયના સાંકડા છિદ્રમાં થઈને સૂસવી રહે છે. આથી

નિશ્ચિતતાના પાયા હચમચી ઊઠે છે. યુદ્ધોની સતત સળગતી રહેતી જામગરી, સંહારને માટેની અમાનુષી ઘેલછા આજે અમુક એક ભૌગોલિક અંશ પૂરતાં મર્યાદિત રહ્યાં નથી. આની પડખે માનવી પોતાની ચેતનાને અખણ્ડ રાખવા મથી રહ્યો છે, શીર્ણવિશીર્ણ થવા બેઠેલા આજુબાજુના પરિવેશ વચ્ચે આજનો કવિ પોતાને ટકી રહેવા માટે નાનો શો અવકાશખણ્ડ સરજી લેવા મથે છે, ચારે બાજુ વધુ એકાકાર થઈને કવિને પણ એમાં ભેળવી દઈને ભૂંસી નાંખવા ધસી આવે છે. ત્યારે કવિ પોતાની વાણીથી રચેલાં થોડાંક મૂલ્યોની નક્કર ધરતી પર પગ સ્થિર કરવા મથી રહે છે. આ નક્કર ધરતી ઊભી કરવામાં એ કદીક વ્યંગ, ઉપહાસ ને આત્મભર્ત્સનાનો સુધ્ધાં ઉપયોગ કરે છે. પીડા થાય એટલી સંવેદના પોતે ટકાવી રાખી છે ખરી કે નહીં તે જાણવા વાટે કદી એ પોતાની જાતને પીડે પણ છે, કારણ કે મહત્ત્વની વસ્તુ તે આ આત્મસંજ્ઞા છે. પણ એના આ વ્યંગ ને ઉપહાસ તે કોઈ સમાજસુધારકની દુનિયાને સુધારવાની ધગશમાંથી ઉદ્ભવ્યા નથી હોતા. એ વ્યંગ ને ઉપહાસની તિર્યક્તાના માધ્યમમાંથી જ કદાચ અવળીસવળી થઈ ગયેલી સૃષ્ટિને એ જોઈ લેવા ઇચ્છે છે, તે જોઈને એમાં ક્યાંક પોતાનું સ્થાન શોધવાને બદલે બને તો એનાથી સહેજ અળગા સરી જઈને એ આત્મસંજ્ઞા ટકાવી રાખવા ઇચ્છે છે, સૃષ્ટિ ફરીથી રચવાનો આરમ્ભ થશે ત્યારે આવી આત્મસંજ્ઞા પર જ એનો પાયો ચણવાનો રહેશે. કેટલાકને આજનો કવિ ‘હું’ની વધારે પડતી વાતો કરે છે તે કંઈક ઉદ્ધતાઈભરી લાગે છે. હા, કોઈક વાર ઉપલક દૃષ્ટિએ જોતાં આવું લાગવાનો સમ્ભવ રહે છે, પણ આ ઉદ્ધતાઈના છદ્મવેશ એ જેને સંગોપવા ઇચ્છે છે એ તો અત્યન્ત ભીરુ ને સંકોચશીલ એવું કશુંક છે. આ ‘હું’ પોતાને વિશેનો એકરાર પણ કરવાનું વલણ ધરાવે છે. આ એકરાર પણ એ કશાક મરણિયાવેડાથી કરતો હોય એવું લાગે છે. નિર્ભ્રાન્તિની અવસ્થામાં આવી પડ્યા પછી શૂન્યથી શોષાઈને લુપ્ત ન થઈ જાય એટલા ખાતર એ ‘હું’નું નાનું શું ટપકું ઘૂંટીને એમાંથી ટકી રહેવાય એટલી વિશિષ્ટતા સર્જવા મથી રહે છે. એક બાજુ નિર્ભ્રાન્તિમાંથી પ્રકટતી શૂન્યતા એને ઘેરી લેવા મથે છે. તો બીજી બાજુથી એને અળગો ન રહેવા દેવા ઇચ્છતી, એને પોતાનામાંયે એક ગણીને એકાકાર કરી ગળી જવા ઇચ્છતી નરી સમસામયિકતામાંથી પણ એ બચવા ઇચ્છે છે, કવિ સમગ્ર પરિપ્રેક્ષ્યને જોવા પૂરતો સહેજ અળગો સરીને રહે એ જરૂરી છે. એકાન્તમાં જ એ વિશ્વને જોડી શકે છે, પણ આ એકાન્ત અનેક નિમિત્તે આજે એની પાસેથી ઝૂંટવાઈ રહ્યું છે. યુદ્ધનો સિંધુડો ગાવાને કે સૂત્રોનો નાદ ગજાવવાને એનો કણ્ઠ ખપમાં લેવાની પેરવી ચાલતી જ રહે છે. સ્વીકૃતિનું પ્રલોભન એની સામે ધરવામાં આવે છે. પણ આ પ્રકારની સ્વીકૃતિ અન્તે તો સમૂળગી લોપમાં પરિણમે, અન્તે તો પોતાનો કણ્ઠ લોકડિયાંના ઘોંઘાટમાં સંભળાતો જ બંધ થઈ જાય એવી એને દહેશત રહે છે. આથી એ પોતાનું એકાન્ત લાખ પ્રયત્ને ટકાવી રાખવા મથે છે. આ એકાન્તમાં એને સૌ પ્રથમ સામનો કરવાનો આવે છે પોતાના અનાવૃત્ત વ્યક્તિત્વનો. આ સામનો કરવાને માટે પ્રામાણિકતાનો ખપ પડે છે. જો આ ઓળખ જ બોદી ઠરે તો પછીનું બધું જ મિથ્યા ઠરે. તે ઓળખ કરવાની પ્રક્રિયા જ ઘણી વાર એની કાવ્યરચનાની પ્રક્રિયા બની રહે છે. આ અર્થમાં જ આજની કવિતા મોટે ભાગે આત્મલક્ષી બની રહે છે. આ ઓળખ સિદ્ધ કરવા જતાં જ એને સામનો કરવો પડે છે ઈશ્વરનો. કદીક એના તેજમાં એ પોતાને ઓળખે છે, તો કદીક એના પડછાયાથી એ પોતાને સાવ ભુંસાઈ જતો જુએ છે. આથી વિદ્રોહના કર્કશ સૂરથી એ બચી જવા મથે છે. પણ ઈશ્વર માનવચેતનાનો સદાનો દૂઝતો ને કદી નહીં રૂઝાનારો વ્રણ છે. ફરી ફરી એની આંગળી એ વ્રણ પર જઈને ઠરે છે. આજનો કવિ અનેક પ્રકારે ઈશ્વર તરફ નજર નાખતો રહે છે. કદીક એનામાં નાસ્તિકની ધૃષ્ટતા દેખાય છે તો કદીક ઈશ્વરને એ પોતાના રક્ષણ હેઠળ રાખવાની ખટપટમાં પણ પડેલો દેખાય છે. ઉપાલમ્ભનો સૌથી મોટો ભોગ બનનાર પણ ઈશ્વર જ છે. ઈશ્વરને નિમિત્તે આપણી કવિતામાં એક અનોખી વક્ર ભંગિ નીપજતી આવે છે. આ ઈશ્વર જ એની સર્વવ્યાપકતાને કારણે કવિને એની ચેતનાની ને સ્મૃતિની નિમ્નતમ આદિમ ગંભીરતા સુધી ઊંડે ઊંડે ખેંચી લઈ જાય છે. આનાં કેટલાંક ઇષ્ટ પરિણામોથી આપણી કવિતા સમૃદ્ધ પણ બનતી આવે છે. એની હવે વીગતે તપાસ થવી ઘટે.

સૌન્દર્યબોધ, સત્યબોધ, તલ્લીનતા, લયલીનતા – આવી કેટલીક સંજ્ઞાઓથી કાવ્યનું પરિણામ અને તેથી એ જ પ્રયોજન એમ માનીને, પ્રયોજનને આપણી કાવ્યવિવેચના વર્ણવતી આવી છે. આ બધી સંજ્ઞાઓ અર્વાચીન કવિતાના સન્દર્ભમાં ફેરતપાસ માગે છે. કાવ્ય સૌન્દર્ય સિદ્ધ કરે છે તે કશુંક રુચિર, સોહામણું, અલંકૃત ઉપજાવીને નહીં. કાવ્યનું સૌન્દર્ય એનાં ઘટકોની અન્વીતિમાં રહ્યું હોય છે. સૌન્દર્ય કરતાં સામર્થ્ય કેટલીક વાર વધુ સ્પૃહણીય બની રહે છે, ને સામર્થ્યને એનું આગવું સૌન્દર્ય હોય જ છે. વન્ય પશુને નાથવાને માટે ગાળો બનાવીને એના ગળામાં નાંખવામાં આવે એ રીતે જે ઘટનાઓ કે સંવેદનાઓ આજ સુધી કદી અન્વય પામી ન હોય તેને ગાળો નાંખીને નાથવાનો સમર્થ પ્રયત્ન આજના કવિને કરવાનો રહે છે. વિધિનિષેધની ચોકસાઈની વાડને ઠેકીને નાઠેલી ઘણી પ્રાકૃત આદિમ સંવેદનાને કવિ નિર્ભીકપણે ઓળખી લેવા ઇચ્છે છે. બટકબોલું ને ડાહ્યલું વિવેચન જો એને આમ કરતાં વારે તો જાણી કરીને થોડી અશિષ્ટતા, પ્રાકૃતતા કે અશ્લીલતાનો આશ્રય લઈને કવિ એ વિવેચનને પોતાનાથી દૂર રાખે છે. પણ આ પ્રકારની અશ્લીલતા કે અશિષ્ટતા કવિતાવિહોણી જ હોય છે એવું નથી. કેટલીક વાર તો આવી અશ્લીલતાના નિરૂપણ માટે અસાધારણ વિદગ્ધતાનો ખપ પડે છે. સૌન્દર્યને ઉગારી લેવાને માટે એને ભરખી જનાર કદર્ય કુત્સિત પરિવેશને પણ ઓળખી લેવો પડે. એ કદીક નકલી સૌન્દર્યનાં જોડકણાં જ આવી કુત્સિતતા શિષ્ટતાનો અંચળો ઓઢીને સરજ્યે જાય છે. કવિ આ કુત્સિતતાનો કુત્સિતતાથી જ છેદ ઉરાડી દેવા ઇચ્છે છે. જો આ દૃષ્ટિએ જોઈએ તો આખરે તો એ સૌન્દર્યના હિતમાં જ કવિતાને પ્રયોજતો દેખાશે.

હવે રહી વાત હતાશાની. નિર્ભ્રાન્તિ જે પારદર્શકતા સરજી આપે જે કવિને સ્વીકાર્યે જ છૂટકો. પછી નિર્ભીક બનીને એ પારદર્શકતા જે બતાવે તે જોવું જ રહ્યું. નિર્ભ્રાન્તિ એ નિર્ભીકને જ પ્રાપ્ત થાય એવું વરદાન છે. જો એને પરિણામે હતાશા આવતી હોય તો એનું મૂલ્ય પણ આપણે માટે ઘણું છે, પણ આપણો કવિ હતાશાને મોંમાં મમળાવ્યા કરે છે. એ અન્ધકાર, ઘુવડ ને સ્મશાનની વાત કરે છે. એ પણ 'કલાપી'એ વર્ણવેલાં સ્મશાનો ઢૂંઢનારા વરવા જોગીઓ પૈકીનો જ છે, એ સૂર્યદ્વેષી છે એવું કહેવાતું સંભળાય છે. કેટલાક મુરબ્બીઓ એવી પણ ભગવાનને પ્રાર્થના કરી રહ્યા છે કે આ અનિષ્ટનું મોજું જલદી શમી જાય તો સારું. પણ કવિતા પ્રત્યેનો આ ઉચિત દૃષ્ટિકોણ નથી. એમાં જેટલી ભીરુતા છે તેટલો વિવેક નથી, જેટલી આત્મતુષ્ટિ છે તેટલી સત્યનિષ્ઠા નથી. કવિ જે રચે છે તે કેવું રચાઈ આવે છે તે તપાસો. તે ગતાનુગતિક ન્યાયે ચાલતો હશે, કોઈ ફૅશનોને વશ વર્તીને ચાલતો હશે તો એની કવિતા જ એની ચાડી ખાશે. પણ દુર્ભાગ્ય એ છે કે જે નિષ્ઠાથી કવિતા પાસે જવું જોઈએ તે નિષ્ઠાથી આપણે જતા નથી ને દૂર રહ્યા રહ્યા ત્રાહિમામ્ ત્રાહિમામ્નો જાપ જપ્યા કરીએ છીએ. ત્રીસી ને એની પછીના દાયકાની કવિતામાં પોપટીઆ ઉચ્ચારણવાળી કવિતા નહોતી? એ કેમ આપણને એટલી અસહ્ય નથી લાગી? એમાં સદે એવી ભાવનાચુસ્તતા રહી હતી એ જ કારણ ને? આ કવિતામાં પણ બધું જ સો ટચનું છે એમ નહીં, પણ એ કાંઈક વધુ પ્રામાણિક, નિર્ભીક ને આત્મસંશોધનાત્મક બની છે. એ આત્મસંજ્ઞાને શુદ્ધ રાખવી હોય તો આત્મસંશોધન કવિએ કરવું જ રહ્યું. આજના કવિને મુખે જ આ નવી ભૂમિકાના પ્રારમ્ભની વાત સાંભળીએ:

મેં આજે ફરી વાર જોયું
કે એકને એક વાત રહી રહીને તમારી આંખમાં ડોકાય છે.
તમે ફરી દીવાલોની આરપાર જોઈ રહ્યા છો.
તમે ફરી વાર બારણાની તિરાડોમાં તાકી રહ્યા છો,
ફરી પાછા

વૃક્ષની અંદર પ્રવેશતી ઊધઈ જેમ
સમયનાં પાછલાં પગલાં ચીતરી રહ્યા છો,
વર્ષોથી સવાર થઈ ગયેલ ભૂમિ પર
વિસ્તરતા ઘાસની માફક
તમે ફરી ફેલાવા માંડ્યા છો
સદીઓ લગી હિજરાયેલ જીવોની વેદના
તમારી જરાક ઊઘડેલી આંખોમાં પ્રગટી છે.
આદિમાનવની જેમ તમે પહેલો પ્રણયોચ્ચાર કરવા તત્પર થઈ ઊઠ્યા છો
પયગમ્બરની જેમ પાપનો એકરાર કરતાં તમે ચમકતા નથી,
અને ઈશ્વરની જેમ ફરી ફરી જન્મ લેતાં ધરાતા નથી,
તમારામાં હવે તમે પ્રવેશી રહ્યા છો.
થોડો વખત ભલે તમે દૂર રહ્યા પણ હવે તમે નહિ જઈ શકો.

– ગુલામમોહમ્મદ શેખ

અર્વાચીન કાવ્યમાં શૂન્યતા?

છેલ્લા એકાદ દાયકાથી આપણે ત્યાં જે કાવ્યપ્રવૃત્તિનો આરમ્ભ થયો છે તેમાં બારીકાઈથી જોતાં ઘણી ધારાઓ ભળેલી દેખાશે. પણ એનાં કેટલાંક સર્વસામાન્ય લક્ષણો તારવીને આખી કાવ્યપ્રવૃત્તિને એ દૃષ્ટિએ જોવાનું સાધારણ વલણ દેખાય છે. આ લક્ષણોમાં હતાશા, વિચ્છિન્નતા, મૂલ્યહ્રાસ, શૂન્યતા, નિરીશ્વરતા, ‘હું’ના એકરારો, વૈતથ્ય – આટલાં ફરી ફરી ગણાવવામાં આવે છે. નવી કવિતા આ ભાવોને અભિવ્યક્ત કરે છે ને આ ભાવને અનુરૂપ એની અભિવ્યક્તિની ધાટી પણ બદલાઈ છે. એમાં એક બાજુ પારદર્શી નિખાલસતા છે, તો બીજી બાજુ ઉદ્દણ્ડતા છે. એક બાજુ પોતાને વિશેનાં નિર્મમતાભર્યાં ઉચ્ચારણો છે, તો બીજી બાજુ આઘાતજનક અશ્લીલતા પણ છે. નિર્ભ્રાન્તિની સાથે સાથે આત્મબોધ માટેની ઉગ્ર ખોજ પણ છે. ધીમે ધીમે એમ દેખાવા માંડ્યું છે કે પ્રતીકો ને કલ્પનો અમુક જ પ્રકારનાં વપરાય છે. હવે એનાં લઢણો અને કાકુઓમાં પણ રેઢિયાળપણું દેખાવા લાગ્યું છે. અનુકરણનું પ્રમાણ વધતું જાય છે અને કહેવાતા નવા પ્રસ્થાનનાં અમુક દૃઢ શૈલીલક્ષણો બંધાઈ ચૂક્યાં છે. ટૂંકમાં હવે આ વલણની પ્રતિક્રિયાનું મુહૂર્ત આવી લાગ્યું છે.

સાહિત્યના ઇતિહાસને ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાના તબક્કામાં વહેંચીને જોવાની સગવડ કેટલાક સાહિત્યના ઇતિહાસ લખનારાઓ સ્વીકારી લે છે, પણ આ નક્કી કરેલા ચોકઠામાં સત્ય પૂરેપૂરું સમજાઈ જાય છે એમ માની લેવું સહેલું નથી. લેખનપ્રવૃત્તિ કંઈક વિશેષ પ્રમાણમાં ચાલતી હોય, મુદ્રણ-પ્રકાશનની સુવિધા હોય ત્યારે આ પ્રચુર માત્રામાં કેટલીક સાચી કૃતિઓ ઢંકાઈ જાય, અને આવાં સર્વસામાન્ય લક્ષણોથી ઓળખવાનું સન્તોષકારક ન લાગે, શુદ્ધ રસાનુભવલક્ષી કૃતિઓને તારવવાનું મુશ્કેલ લાગે એવું બને. આને માટે હરેક મહત્ત્વની કાવ્યપ્રવૃત્તિના તબક્કાના પ્રતિનિધિ રૂપ કાવ્યસંકલનો થવાં જોઈએ. આપણે ત્યાં છૂટાંછવાયાં ને બહુધા કૃતિનિરપેક્ષ ને નિરાધાર વિધાનો થતાં રહે છે. જો સંકલનો થતાં હોય તો પ્રતિનિધિ રૂપ કૃતિઓને નજર સામે રાખીને વધુ સાધાર કૃતિલક્ષી ઊહાપોહ શક્ય બને.

ઉપર જે લક્ષણો તારવી બતાવ્યાં તે બહુધા નવીન કવિતામાં દેખાય છે એ ખરું. એ લક્ષણો પ્રકટ કરવાની અભિવ્યક્તિની ધાટી જુદી હોઈ શકે છે. આ ‘શૂન્યતા’ ખરેખર સાચા સ્વરૂપની છે કે પછી દેખાદેખીથી પાડેલો પડઘો છે એવો પ્રશ્ન કેટલાક ઉપસ્થિત કરે છે. કશીક અનિવાર્યતાને વશ થઈને કેટલાક કવિઓ સાચી રીતે આવા ભાવોને અધિકૃત કરવા મથે, એને માટે પરમ્પરાથી ઊફરા જવું પડે તો તેમ કરીને અભિવ્યક્તિની નવી ગુંજાયશનો તાગ કાઢે; પણ પછી એની પાછળ જ આ અનિવાર્ય શોધની પ્રવૃત્તિને નરી ફૅશનમાં અનુકરણ કરનારાઓનું ટોળું ઊભરાય. આ નવી પ્રવૃત્તિ એક ‘વાદ’માં ફેરવાઈ જાય, એની એક દૃઢ પરિભાષા ઊભી થઈ જાય. આ રીતે એની ઇબારત, એનાં પ્રતીકકલ્પનો નક્કી થઈ જાય ને કાવ્યશુદ્ધિ કરતાં સમ્પ્રદાયનિષ્ઠા અગત્યની બની બેસે: નવી પ્રવૃત્તિનાં આ ભયસ્થાનો તરફ આંગળી ચીંધવામાં આવે છે. પણ આખી પ્રવૃત્તિને એક અલ્પજીવી અકસ્માત કહીને ઉડાડી દેવાનું વલણ યોગ્ય નથી. એ સાચું છે કે એની નિમ્નતમ અનુકરણાત્મક કક્ષાએ આ પ્રકારની કેટલીક કૃતિઓ અનિષ્ટ સ્વરૂપના માંદલા રોમેન્ટિક ઉદ્રેક રૂપ બની રહે છે, પણ આ પ્રવૃત્તિના પરિપાક રૂપ જે વિવેચનક્ષમ કૃતિઓ છે તેને પણ ગમ્ભીરતાથી લક્ષમાં લેવી

ઘટે.

તો આ કાવ્યરચનાઓમાં જે શૂન્ય પ્રત્યેની આસક્તિ દેખાય છે તે શાને આભારી છે? ખરેખર આપણે જે જીવન જીવી રહ્યા છીએ તેની આ સાચી રજૂઆત કહી શકાશે? કવિને આપણે મુકુટવિહીન શાસકની પદવી ભલે ન આપીએ, આપણા જમાનાનો એ પ્રમાણભૂત સાક્ષી બની રહ્યો છે ખરો? મનોવૈજ્ઞાનિકો જેટલે ઊંડે જઈને તપાસ કરે છે તેથી વધુ ઊંડી તપાસ સર્જકોએ માનવમનની કરી છે અને ઘણી વાર મનોવૈજ્ઞાનિકોને દોર્યા છે. આજે માનવઅસ્તિત્વની અખણ્ડતાની પ્રતીતિ જોખમાઈ ચૂકી હોય એવું લાગે છે. જ્યાં એ તૂટે છે ત્યાં શૂન્યને અવકાશ રહે છે. આ શૂન્યને પૂરવાનું એને કશું લાધ્યું નથી. પરમ્પરાગત નિરપેક્ષ મૂલ્યો આ શૂન્યને પૂરવાને ઓછાં પડે છે. કશીક ઉછીની લીધેલી શ્રદ્ધાથી એ અભાવ પૂરી દેવાનું પણ બને એમ નથી. વળી એ અભાવ છે જ નહીં એમ માની લેવાની ભ્રાન્તિ એ સરજી શકતો નથી, કારણ કે નિર્ભ્રાન્ત બનવું એને એ પોતાનો વિશિષ્ટ અધિકાર માને છે. નિર્ભ્રાન્ત વિશદતા જ આપણી સૌથી મોટી પ્રાપ્તિ છે. એ જ માનવ્યનું વ્યાવર્તક લક્ષણ બની રહી છે.

કેટલાક એમ કહે છે કે આના મૂળમાં પ્રચલિત જીવનરીતિ, એને નિયત કરનારાં ધોરણો – આની સામેના વિદ્રોહની લાગણી રહી છે. આગલી પેઢીએ જેને મૂલ્ય આપ્યું તેનું ઠાલાપણું વરતાઈ જવાથી એનાથી વિરુદ્ધ અન્તિમે જવાનું વલણ એક પ્રતિક્રિયા રૂપે દેખાય છે. સામાજિક અને કળાગત મૂલ્યોની બાબતમાં સાવ ઊંધી જ દિશાએ જવાનું વલણ આ નવી પ્રવૃત્તિઓમાં દેખાય છે. કહેવાતી પ્રશિષ્ટ રચનાઓમાં વિદગ્ધતા હતી – ભાવ અને અભિવ્યક્તિની – તો જે નવી આગલી હરોળ ઊભી થાય છે તેમાં જાણી કરીને કેળવેલી બાઘાઈ દેખાય છે. એને એક કળાવિવેચકે ‘inverted sophistication’ કહીને ઓળખાવી છે. સંસ્કૃત છન્દો ને પ્રૌઢિવાળી ઇબારતને સ્થાને ચોપાઈ – કટાવની ચાલ અને બાળજોડકણાં હોય છે. તેવા લયનો સ્વીકાર પણ આ જ વલણની પ્રતીતિ કરાવે છે. સ્ફટિકકઠિન ને સંગીન કલ્પનોને સ્થાને વિશૃંખલ ને અગતિશીલ એવી ધમાચકડી મચી જતી દેખાય છે. બધું અસ્તવ્યસ્ત કરીને, ઉલેચી નાંખીને એનું તળિયું જોઈ લેવાની વૃત્તિ દેખાય છે. અર્થને પણ આ રીતે પૂરો ઉલેચી કાઢવામાં આવ્યો છે. નવા કવિઓ આગલી પેઢીના આ સંગીન અર્થને અન્-અર્થ સુધી ખેંચી લઈ જવાના ઉદ્યમમાં રાચે છે. આ પ્રકારનું negative transcendence પણ આ પ્રવૃત્તિનું લક્ષણ બની રહે છે. નાનું બાળક નવીનકોર ઢીંગલીને તોડી નાંખીને, એને ફરીથી ગોઠવીને એની રચના અવગત કરે તેવી પ્રવૃત્તિઓ આ કવિઓ પણ કરતા લાગે છે. કાવ્યને અકાવ્ય સુધી લઈ જઈને ત્યાંથી નવી માંડણી કરવાનું એમને પસંદ છે. શબ્દો દ્વારા ઘણું સિદ્ધ કરવાને બદલે શબ્દોને બને તેટલા પોલા કરી નાંખવાનું એમનું વલણ છે, જેથી અર્થની શોધમાં જનારો શૂન્યનો પડઘો સાંભળીને જ પાછો આવે. બેકેટની નવલકથામાં બને છે તેમ હવે જાણે માનવીનો પડછાયો સુધ્ધાં એની સંગત છોડી બેઠો છે. એનો સાથી છે માત્ર એના અવાજનો પડઘો – જે પછી એનો અવાજ રહેતો નથી. એ કશુંક અશરીરી તત્ત્વ બની રહે છે. આવી નિસંગતા જે શૂન્યનો અનુભવ કરાવે તેને એ પોલા શબ્દોથી જ પ્રકટ કરી શકે. સૃષ્ટિ સમસ્તમાં દેખાતી અર્થશૂન્યતાને કારણે આ પ્રકારનો આધ્યાત્મિક વિદ્રોહ ઊભો થયો છે.

હિંસાની વાર્તા કે હિંસાત્મક ઉદ્રેકો પણ કાવ્યમાં દેખાય છે. એવી વાર્તા પરનું સુરુચિનું જે કૃત્રિમ નિયન્ત્રણ હતું તે તો ભદ્ર સમાજની જ દેન હોવાને કારણે ફેંકી દેવાયું. માનવીઓને હવે વસ્તુઓ પૈકીની વસ્તુ રૂપે જ નહીં પણ નર્યા દ્રવ રૂપે, જન્તુ રૂપે જોવામાં આવે છે. માનવીની કહેવાતી વિશિષ્ટતા, એનું ગૌરવ – આ વાર્તા હાસ્યાસ્પદ બનાવી દેવામાં આવી છે. સમયને ઉશેટીને ફેંકી દેવામાં આવ્યો છે. રહ્યો છે માત્ર અવકાશનો અન્તહીન નિરર્થક પ્રસાર. એ પ્રસારમાં કશાંક નિશ્ચિત બિન્દુઓ ચિહ્નિત કરીને ઓળખાઈ શકે એવું દૃશ્ય રચવાનો પણ અભિક્રમ દેખાતો નથી. આવા પરિપાર્શ્વમાં બધું જ વિલક્ષણ રીતે અમાનુષી લાગવા

માંડે છે. માનવ્યનું આ રીતે વિધિપુરસ્સરનું થતું અપસરણ પણ આ પ્રવૃત્તિનું એક લક્ષણ બની રહે છે. આ આખા પ્રસારમાં એક પ્રકારની ગતિહીન દ્વન્દ્વહીન નિશ્ચેષ્ટતાનો અનુભવ થાય છે. જાણી કરીને માનવી ન થવા વિશેના ઉદ્રેકો પણ પ્રકટ થતા દેખાય છે.

જેને સાફસૂથરી વાસ્તવિકતા કહીએ છીએ તેને મચડી નાંખીને, રેંબોની 'The Drunken Boat'માં બને છે તેમ, અનુભવનાં નવાં પરિમાણો તાગી જોવાનું વલણ પણ જોવામાં આવે છે. આને માટે કેફી દ્રવ્યોનો પણ ઉપયોગ થાય છે. આના જ એક પ્રકાર રૂપે છાતી ઠોકીને પોતાને 'સર્રિયાલિસ્ટ' કહેવડાવતી કવિતાઓ પ્રકટ થતી દેખાય. પ્રતિભાવો ઝીલનારી આપણી ચેતનાના અક્ષાંશ-રેખાંશ પણ સાવ બદલી નાખીને અનુભવ લેવાનો ઉદ્યમ પણ થતો જોવામાં આવે છે. ચેતનાનું કલેવર બદલી નાંખીને સંવેદનોને અસ્તવ્યસ્ત કરી નાંખવાની ને એવાં સંવેદનોને અનુરૂપ કલ્પનોને આલેખવાની પ્રવૃત્તિ થતી જોવામાં આવે છે. આ બધું નવી કવિતાને અન્-અર્થતાની દિશામાં લઈ જાય છે.

પોતે જે રચે છે તેનું પણ કવિ મૂલ્ય સ્થાપવા માગે છે એવું નથી. પોતાની રચનાની પોતે જ હાંસી ઉડાવે છે. એ પ્રવૃત્તિને ગમ્ભીરતાથી લેખનારની પણ એ હાંસી ઉડાવે છે. આ આખી પ્રવૃત્તિને એ ઠેકડી ઉડાડીને તુચ્છવત્ લેખે છે. આલ્બેર કૅમ્યૂએ એક વાર કહ્યું હતું કે અન્-અર્થતાભરી આ દુનિયામાં તમે કશું સરજો કે ન સરજો તેથી કશો ફેર પડી જવાનો નથી તેને આ કવિઓ માનતા લાગે છે. રોમેન્ટિક યુગમાં કવિ સમાજથી બહિષ્કૃત ને દુભાયલો જીવ હતો. એનો વિદ્રોહ આવી કશીક ભૂમિકામાંથી ઊભો થતો હતો. હવે કવિ શબ્દ પર અત્યાચાર ગુજારીને આખરે શબ્દહીન થવા મથે છે. એ પોતાને પણ વ્યંગની તિર્યક્ દૃષ્ટિએ જુએ છે. આત્મોપહાસ અને આત્મવિડમ્બનામાં ઘણી વાર એ રાચતો જોવામાં આવે છે. ઘણી વાર આ બધું આત્મતિરસ્કારમાં પણ પરિણમે છે.

નિરીશ્વરતા અને અશ્લીલતા પણ આના જ આવિષ્કારો છે. શૂન્યને વ્યાપી લેવાનો દાવો ઈશ્વરનો છે, માટે વિદ્રોહનું પ્રથમ લક્ષ્ય એ બને છે. એને શૂન્ય સાથે એકાકાર કરી દેવાના પ્રયત્ન થાય છે. એનું ઠાલાપણું ઉત્સાહપૂર્વક ગાવામાં આવે છે. નિરર્થકને સાર્થક બનાવવાનું ઈશ્વર નામની યુક્તિથી બહુ સહેલું બની ગયું હતું. આથી જ સૌ પ્રથમ એનો છેદ ઉડાડવાનું નવા કવિઓ જરૂરી ગણે છે. અશ્લીલતા પણ વિદ્રોહનું એક રૂપ છે. શિષ્ટ સમાજ જેના વર્ણનને કુત્સિત કે ગર્હણીય ગણે તેમાં જાણી કરીને રાચીને એ સમાજ સાથેના સમ્બન્ધ તોડવાનું એને ચિહ્ન બનાવાય છે. જોકે આ પ્રકારની કવિતા અમુક એક જ પ્રકારના શબ્દો કે ચિત્રોમાં રાચતી દેખાય છે. એમાં એકવિધતા ને પ્રાણહીનતા દેખાય છે. એમાં જાણી કરીને આણેલાં પુનરાવર્તનોથી ભાષાને બોદી બનાવી દીધી હોય છે, આથી વક્તવ્યની ધાર બુઠ્ઠી બની જાય છે. કેટલીક વાર આવી કવિતામાં નર્યો આઘાત આપવાની જ વૃત્તિ હોય છે કે કેટલીક વાર એમાં શિષ્ટ રુચિનો નર્યો ઉપહાસ થતો જોવામાં આવે છે.

'હું' વિશેનાં વિધાનો કરતી પણ આખી એક ધારા જોવામાં આવે છે. એમાં 'હું'ની ખોવાઈ ગયેલી સમજને પ્રાપ્ત કરવાના પ્રયત્ન સાથે જ એ આખા પ્રયત્નની અનિવાર્યતા હોવા છતાં નિરર્થકતા જાણીને એની પોતાને જ હાથે થતી વિડમ્બના જોવામાં આવે છે. કેટલાક 'હું'ને પદાર્થો ભેગો પદાર્થ ગણે છે, તો કેટલાક એને ઇતરથી પ્રાણપણે જુદો રાખવા મથે છે. આવાં કાવ્યોમાં કૃતક એકરારનું સ્વરૂપ જોવા મળે છે. આ એકરારમાં પસ્તાવો કે કશી નૈતિક ભૂમિકા જોવામાં આવતી નથી. એ માત્ર કશોક પાઠ ભજવવાની, કશુંક મહોરું પહેરીને એનું પ્રદર્શન કરવાની વૃત્તિમાંથી જ જન્મી હોય છે. એ મહોરા પાછળ જેને જાણી શકાય એવું કશું વાસ્તવમાં નથી એમ પણ સૂચવવાનો આશય હોય છે.

આગલી પેઢીની કવિતાએ જે ભાવનાને બિરદાવીને ગાયું તેના અવાજને ઢાંકી દેવાને નવો ઘોંઘાટ ઊભો કરવાની જરૂર પણ કેટલાક કવિઓને વરતાય છે. પણ આ નકારાત્મક વલણ છે. આથી એ સહેજમાં જ ખરચાઈને પૂરું થઈ જતું જોવામાં આવે છે. જે છે તેને ભૂલવાનો કે ભૂંસવાનો પ્રયત્ન પણ ઘણી કવિતામાં જોવામાં આવે છે. આ પ્રકારનું અપહ્નવ ઘણી નવીન કૃતિઓનું લક્ષણ બની રહે છે.

એક રીતે જોતાં નવી કવિતા પણ સંકુચિત વિષયવર્તુળમાં ફરતી દેખાતી છે. ભૂતકાળ સાથે એને સમ્બન્ધ નથી, છે માત્ર વર્તમાન જોડે, ને તે પણ કામચલાઉ ઊભો કરી દેવામાં આવેલો વર્તમાન. ભવિષ્યનો ઉપયોગ એ કરે છે, પણ તે નરી વિડમ્બના માટે. હેતુ કે આશયને એણે લગભગ બાદ કરી નાંખ્યા છે. સૌન્દર્ય સિદ્ધ કરવાનો પણ એનો આશય નથી. એનું સત્ય સિદ્ધ થઈ ચૂક્યું નથી ને એને સિદ્ધ કરવાના ઉધામા એને કદાચ નિરર્થક લાગે છે. એ નરી યદચ્છા ને આકસ્મિકતાને સ્વીકારી લઈને ચાલે છે, જેવું છે તેવું જીવન સ્વીકારી લેવાનું એનું વલણ છે. અરાજકતાને ટાળવાનો કે એમાં કશી વ્યવસ્થા સ્થાપી આપવાનો એનો દાવો નથી કે આશય પણ નથી. બને તેટલી દિશાએથી જીવનાભિમુખ બનવાનું વલણ આ પ્રવૃત્તિની કેટલીક ધારામાં દેખાય છે. સંવેદન વિભાવનાના ચોકઠામાં જઈ પડે તે પહેલાં એનાં નરવાં રૂપ ઘડી નાંખવાનો ઉત્સાહ એમાં દેખાય છે. જીવનને પ્રકટ કરવાની એની પ્રક્રિયા જ કેટલીક વાર જીવનને શૂન્ય કરી નાંખે છે. શબ્દો વાપરવાની આપણી જૂની ટેવ આ કવિતામાં છોડી દેવામાં આવે છે. કોઈ કવિ હવે કાવ્યરચના વિશેની સિદ્ધાન્તચર્ચામાં કે એની વિવેચનાની લપઝપમાં પડવા માગતો નથી. જાણી કરીને સાંધણ કરી હોય એવી, એક વ્યક્તિની ન લાગે એવી, અનેક પાત્રોના જુદા જુદા કાકુઓના શંભુમેળા જેવી બાની એ ઘણી વાર પ્રયોજે છે. આથી નવી રીતે હવે કવિતામાં નૈર્વ્યક્તિક્તા સિદ્ધ થતી હોય એવું લાગે છે. અસ્તિત્વવાદીઓ સમ્ભવિતતાના સાહિત્ય પર ભાર મૂકતા હતા. હવે અસમ્ભવિતતાના પર ભાર મૂકાય છે, કારણ કે એ અન્-અર્થતાની વધુ નિકટ છે. સત્યાસત્યના કે પ્રતીતિ-અપ્રતીતિના પ્રશ્નો હવે અપ્રસ્તુત બની રહે છે. જ્ઞાન નિશ્ચિતતાની કોટિને પામતું નથી, આથી નિશ્ચિતતાની કશી પણ વાત હાસ્યાસ્પદ જ નીવડે છે ને વિડમ્બનાનો વિષય બની રહે છે.

માનવી પોતાને આન્તરિક ચેતનાના રૂપે બાહ્ય પદાર્થ રૂપે જોઈ શકે છે. આવી રીતે જોઈ શકવું એ જ માનવ્યનો શાપ છે, જોકે કેટલાકે એને વરદાન ગણ્યું છે. આ પરિસ્થિતિને ઉલ્લંઘી જવાનો પ્રયત્ન અનેક રીતે નવી કવિતામાં થઈ રહ્યો છે. કેટલાકને સાહિત્યનું સર્જન જ આવી તક પૂરી પાડે છે. સાહિત્યના સર્જન દ્વારા જ એક એવી વ્યક્તિતા ઊભી કરવી જે સાહિત્યનું સર્જન કરવાની અનિવાર્યતાને ટાળવાનું શક્ય બનાવે.

આગળ કહ્યું તેમ એક પ્રવૃત્તિ તરીકે ઓળખાતી આ નવી કવિતામાં અનેક ધારાઓ છે. શુદ્ધ રસાનુભવને વધુ મૂર્ત અને સેન્દ્રિય બનાવવાનું વલણ કેળવનારી ધારાનો પણ એમાં સમાવેશ થાય છે, તો છાક ચડ્યો હોય એમ નિર્બન્ધપણે ઊર્મિનાં ગાણાં ગાઈ લેનારો પણ એક વર્ગ છે. અહીં ‘શૂન્યતા’નો પ્રશ્ન પ્રસ્તુત હોવાથી એવી ધારાની વાત કરવાને અવકાશ નથી.

2

આ પરિસ્થિતિનું નિદાન શી રીતે કરીશું? યન્ત્રયુગ અને ટેક્નોલોજીનું વર્ચસ્ વધ્યું ત્યારથી માનવી પશ્ચાદ્‌ભૂમાં ધકેલાઈ ગયો. એની અને એના કાર્યની વચ્ચે અપરોક્ષ સમ્બન્ધ ન રહ્યો. એની વ્યક્તિતા માત્ર નામની જ રહી. વિજ્ઞાને બધું વ્યવસ્થિત કરી આપ્યું, પણ માનવીનું બધું જ કાંઈ એ વ્યવસ્થાના ચોકઠામાં

સમાઈ ગયું નહીં. આ વ્યવસ્થાને નામે માનવી પોતે જ જાણે પોતાના વિશ્વની બહાર ધકેલાઈ ગયો. સમાજશાસ્ત્રનો માણસ, અર્થશાસ્ત્રનો માણસ – એમ માણસ વિશેની જુદી જુદી કલ્પના કરવામાં આવી. શાસ્ત્રો અને વાદો, ગૃહીતો અને વિભાવનાઓની ભુલભુલામણીમાં માનવી અટવાઈ ગયો.

આની પ્રતિક્રિયા રૂપે, આ અન્તરાયોને વીંધીને નવેસરથી અપરોક્ષપણે એ અનુભવ લેવા તરફ વળ્યો. ગૃહીતો અને વિભાવનાઓથી નિયન્ત્રિત થવાથી જીવન સાથેનો સમ્બન્ધ જ વ્યવધાનવાળો થઈ જતો હતો. વળી આ ગૃહીતો, વિભાવનાઓ ને એમાંથી રચાતાં મૂલ્યો જેટલાં સ્થાયી કે આત્યન્તિક ગણાતાં હતાં તેટલાં વાસ્તવમાં હતાં નહીં એવું ઇતિહાસે પુરવાર કરી આપ્યું. ઇતિહાસમાં જે બન્યું તેની પડછે આ મૂલ્યોને મૂકી જોવાથી આ વાત સ્પષ્ટ થશે. જે તેજ રફતારથી ઘટનાઓ બનતી ગઈ, યુદ્ધો અને એની સાથે સંકળાયેલી અમાનુષી વર્તણૂંકના જે પ્રત્યાઘાતો થયા તેને આ ગૃહીતો ને મૂલ્યોથી સમજાવી દઈ શકાયા નથી. આથી માનવી બુદ્ધિનિયન્ત્રિત આ ચોકઠામાંથી છટકીને બુદ્ધિહીનતાને સામે છેડે ધસી ગયો – એવું વધુ પડતું સાદું ને એથી જ પૂરું સત્ય નહીં ધરાવતું વિધાન આપણે નહીં કરીએ.

આનાં બે પરિણામો આવ્યાં. એક તો કૅમ્યૂ જેને metaphysical revolt કહે છે તે. એમાં આ નિરર્થક બની ગયેલા અસ્તિત્વને જ સ્વેચ્છાએ નકારવાનું વલણ દેખાયું. આત્મઘાત અને મૃત્યુને માટેની વળગણ રૂપ બની ગયેલી ઝંખના – આ બે સાહિત્યમાં દેખાવા લાગ્યાં. બીજું પરિણામ તે primitivism તરફનો ઝોક. અત્યાર સુધીનાં શાસ્ત્રોના ને સંસ્કારિતાના આવરણને ભેદીને વળી નરવા આદિમ અનુભવ સુધી પહોંચવાનું વલણ સાહિત્યમાં દેખાયું.

માનવીએ પોતાને અનેક ખણ્ડોમાં વિભાજિત થઈ ગયેલો જોયો.માનવીય સન્દર્ભની બહારના કશાક તત્ત્વથી જીવન નિયન્ત્રિત થતું લાગ્યું. એ પરિસ્થિતિની બહારના કોઈ બળથી નિયન્ત્રિત થવાને બદલે એનાં સૂત્ર પોતાના હાથમાં બધી જવાબદારી સહિત લેવાની એને ઇચ્છા થઈ. જીવાતા જીવનમાંથી જે નિષ્પન્ન થતું આવે છે તેની જ અધિકૃતતા સ્વીકારાવા લાગી. જીવનનો જે કાંઈ અર્થ છે તે આ રીતે નિષ્પન્ન થાય છે, માનવીય સન્દર્ભની બહારના કશાક તત્ત્વને આધારે નહીં એવું વલણ કેળવાયું.

વિજ્ઞાને આણેલી વિદગ્ધતાના પડ નીચે જે ઢંકાઈ ગયું છે તેને ખસેડીને ફરીથી જીવન સાથેની અપરોક્ષતા સાધવાના પ્રયત્નો થવા લાગ્યા. અનુભવમાંનું ઘણું બધું આ વ્યવસ્થાના ચોકઠામાં સમાતું નથી. આ અવશિષ્ટના સંચય તરફ હવે માનવીનું ધ્યાન ગયું છે ને એમાંથી એને સાહિત્યરચનાની અમૂલ્ય સામગ્રી સાંપડી છે. એક બાજુ ઇન્દ્રિયસંપ્રાપ્ત પ્રમાણો પર આધાર રાખીને ‘સત્ય’ને પ્રમાણિત કરવાનો પ્રયત્ન, તો બીજી બાજુથી જે કાંઈ છે તે કશાક ગૂઢ અગોચર તત્ત્વને આધારે જ છે એમ માનવાનું આદર્શવાદી વલણ – આ બંનેને ટાળીને નવેસરથી પ્રત્યક્ષતા સાધવા તરફ માનવી વળ્યો. ઇન્દ્રિયસંપ્રાપ્ત પ્રમાણ વડે પ્રાપ્ત થયેલી સામગ્રીમાં વ્યવસ્થા લાવવા માટે એને કશાક ઇન્દ્રિયાતીતનો આશ્રય લેવો પડે છે. એમાં એની મર્યાદા છે; તો આદર્શવાદી દૃષ્ટિબિન્દુમાં જે ક્ષેત્ર આપણા અનુભવને ગોચર નથી તેના વડે આપણા અનુભવના પ્રત્યક્ષ જગતને નિયન્ત્રિત કરવાનો પ્રયત્ન છે. આથી આ બંને સન્તોષકારક લાગતાં નથી. ચેતન અને જડ વચ્ચેનું દ્વૈત અને એને ઉલ્લંઘી જવાના પ્રયત્નો એટલા બધા સન્તોષકારક લાગતા નથી. આથી જગતને વિશે હું જે વિચારું છું તે જગત નથી. જે જગતમાં હું જીવું છું ને જીવવાની પ્રક્રિયા દ્વારા જે સમજાતું આવે છે તે જગત છે. એને સીમા નથી. જીવવાની પ્રક્રિયા ચાલુ છે ત્યાં સુધી મારે માટે અખૂટ જ બની રહે છે. સાહિત્ય પણ જો જગતને જાણે તો આ જ રીતે જાણે.

આથી અનુભવ આડેનાં આવરણોને દૂર કરીને માનવીને એ તરફ ફરીથી ઉન્મુખ કરવાનું વલણ અર્વાચીન કવિતામાં દેખાય છે. એ આવરણોને ઉશેટી નાખવામાં એ નિર્મમ બનીને વર્તે છે, તો કોઈ વાર ઘણી બધી અતિશયોક્તિઓ પણ કરી બેસે છે. હવે માનવી વિશે નવાં સત્યો શોધવાની પ્રવૃત્તિ સાહિત્ય માથે લેતું નથી. માનવી જે જે ક્ષેત્રોમાંથી બહિષ્કૃત થયેલો ત્યાં ત્યાં એની પુનઃપ્રતિષ્ઠા કરવાનું એનું કર્તવ્ય ગણાવા લાગ્યું છે. માનવી અપરોક્ષપણે જીવન જીવવાની પ્રક્રિયામાં ભાગ લેતો થાય તો જ આ બને, માટે એના પર આજના સાહિત્યમાં ભાર મૂકવામાં આવે છે.

ભાષા તરફની નવા સ્વરૂપની સભાનતા કેળવાવા લાગી છે. ભાષામાં શબ્દો માત્ર અમુક પદાર્થ કે ભાવને ચિહ્નિત કરતા સંકેતો માત્ર નથી. એ શબ્દો વડે એ જેમાં જીવે છે તે આખો સંકુલ સમવાય સંકેતિત થતો હોય છે. સંસ્કૃતિની આ semantic thickness એની પાછળ રહેલા અનુભવ પુદ્‌ગલની ઘનતાને વ્યંજિત કરે છે. કવિ ભાષાનો આ દૃષ્ટિએ વ્યવહાર કરે છે.

આ દૃષ્ટિએ જોતાં સાહિત્ય અને સંસ્કૃતિ તે આપણી સાથેના ને જગત સાથેના અનેકવિધ સંકુલ સમ્બન્ધની સદા વિકાસશીલ છે એવી અભિજ્ઞતાની અભિવ્યક્તિ એવું મનાવા લાગ્યું છે. જે કાંઈ છે તેને ચીંધવા માત્રમાં સાહિત્યની ઇતિ નથી, તેને નવા સંકેતોથી સમૃદ્ધ કરવાનું પણ એ આચરે છે.

અસ્તિત્વવાદ

આપણે જેને સાવ સરળ માનીએ છીએ તે, એને વિશે સહેજ જ વિચાર કરતાં, એટલું બધું સરળ લાગતું નથી. માણસનો એક સ્વભાવ છે – કહો કે કટેવ છેઃ એ પોતાને વિશે, પોતાની આજુબાજુની પરિસ્થિતિ વિશે, એ સમ્બન્ધનાં સમ્ભવિત પરિણામો વિશે વિચાર કર્યા વિના રહી શકતો નથી. 'જીવવું એટલે જીવન' એવી જીવનની સાવ સીધીસાદી વ્યાખ્યા આપી શકાય. 'અસ્તિત્વ એટલે હોવું' એ પણ એવી જ સાદી વાત થઈ. પણ સરળતા એ કોઈ નિરપેક્ષ આત્યન્તિક ગુણ નથી. સરળતા એ લક્ષ્ય નથી, પણ લક્ષ્યને સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નોનો, કેટલીક વાર, આવશ્યક લેખાતો ધર્મ છે. એ સરળતાનું સ્વરૂપ તમે જે લક્ષ્ય સિદ્ધ કરવા ઇચ્છો છો તે જ નક્કી કરી શકે. આપણે જેને જગત કહીએ છીએ તેને સમજવામાં વિજ્ઞાન, પોતાની વિશિષ્ટ પદ્ધતિથી, વ્યવસ્થા સ્થાપીને સરળતા કરી આપે છે. એ પદ્ધતિ પોતે ગમે તેટલી સંકુલ હોય, પણ એને પરિણામે જગતને સમજવામાં સરળતા લાવી શકાય. પણ સરળતા લાવવા ખાતર, જે કંઈ સમજવું અઘરું થઈ પડે, જે કાંઈ જટિલ લાગે, તેને આપણે આપણી સમજમાંથી બાદ કરી લેવાનું વલણ આવકારતા નથી. જો એમ કરીએ તો સરળતા સિવાય આપણા હાથમાં કદાચ કશું રહે પણ નહીં.

'અસ્તિ' એટલે 'છે', એને ભાવવાચક 'ત્વ' લગાડો એટલે એને તત્ત્વની ભૂમિકા પર ખેંચી લઈ જવા જેવું થયું! તો બધી મુશ્કેલી આ 'ત્વ' ઊભી કરે છે; એમાં વળી તમે વધારાનો 'વાદ' શબ્દ ઉમેરો એટલે સામેથી 'પ્રતિવાદ' ઘુરકિયાં કરવાનો જ!

તો મૂળ સમસ્યા આ છેઃ મારે એક ઘર બાંધવું હોય તો એ ઘરની 'બ્લ્યૂપ્રિન્ટ' હું તૈયાર કરાવી શકું, કારણ કે 'ઘર' નામની વસ્તુનો શો ઉપયોગ હોય છે તે હું જાણું છું; અથવા એમ કહો કે એના ઉપયોગ વડે જ એની વ્યાખ્યા બાંધી શકાય છે, એનો ઉપયોગ જ એનું મૂલ્ય છે. આથી, મારું ઘર અસ્તિત્વમાં આવે તે પહેલાં, એના અસ્તિત્વનું સ્વરૂપ હું નિશ્ચિત કરી શકું છું. એ નક્કી કરેલા સ્વરૂપને આધારે પછીથી એ ઘર ખડું કરી શકાય છે. જેવું ઘરનું તેવું ખુરશીનું પણ જેને 'હું' કહીએ છીએ તેના અસ્તિત્વને શી રીતે સિદ્ધ કરી શકીશું? મારો પરિચય આપતાં સર્વસ્વીકૃત એવી એક વાત હું કહી શકું, અને તે એ કે હું માણસ છું. આ 'માણસ' સંજ્ઞા એક વર્ગની સંજ્ઞા છે. અ પણ માણસ છે, બ પણ માણસ છે; હિટલર માણસ છે, ગાંધી માણસ છે, હું માણસ છું, નાથુભાઈ માણસ છે. આમાં જેને જેને માણસ કહીને ઓળખાવ્યા તેનો વિશિષ્ટ કશો પરિચય મળતો નથી. એનું 'માણસ હોવું' એટલું જ વર્ણન અહીં પર્યાપ્ત થઈ રહેતું નથી. સંજ્ઞાનું કામ એ જેને સ્થાને છે તેનો પરિચય આપવાનું છે. પણ સંજ્ઞા જેની અવેજીમાં છે તેનું સ્થાન પોતે લઈ લે તો અવ્યવસ્થા ઊભી થાય. ભાષા જ્યારે આ સ્થિતિએ પહોંચે ત્યારે એને ફરી તપાસવાની જરૂર ઊભી થાય. તેવી જ રીતે આપણે પ્રાપ્ત કરેલું જ્ઞાન એના બૃહત્ પરિમાણ માત્રથી એની પાછળ રહેલા અજ્ઞાનને ઢાંકી દેવાનું જ કામ કરતું હોય તો એને પણ ફરી તપાસવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય. 'માણસ' એ સંજ્ઞાથી એક ઘણી સંકુલ અને વ્યાપક એવી ઘટનાને, એનાં સર્વસામાન્ય એવાં લક્ષણો તારવીને, ખાનામાં મૂકી આપવાથી સરળતા થઈ; પણ એટલાથી આપણને સન્તોષ થતો નથી. જે સામાન્ય છે તે બધી જ વિશિષ્ટતાઓનો લઘુતમ દૃઢભાજક કાઢીને નિપજાવી શકાતું નથી. દરેક વિશિષ્ટતાનો જુદો ખુલાસો આપવાનો તો રહે જ છે.

તો પછી આ 'તત્ + ત્વ' આપણને કેટલા ખપમાં આવે વારુ?

ઘર કે ખુરશીના સ્વરૂપ વિશે પૂર્વનિર્ણય કરી શકાય, માણસ વિશે નહીં. માણસ જીવવાની દરેક પળે, પોતાના જીવવાથી જ, પોતાની વ્યાખ્યા બાંધે છે – પોતાનું સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરતો જાય છે. વળી દરેક માણસ એ પોતાની આગવી રીતે કરે છે, માટે એ પ્રક્રિયાનાં સામાન્ય લક્ષણો તારવવા બેસીએ તો એ પ્રવૃત્તિ ઝાઝા ખપમાં ન આવે. 'માનવ'ને 'તા' કે 'ત્વ' લગાડો, તો એ પ્રત્યયની જાદુઈ લાકડીથી અ બ ક બધા માનવોનાં રૂપ છતાં નહીં થઈ જાય. બીજી રીતે કહીએ તો અહીં 'તત્ત્વ'થી 'અસ્તિ'નો ખુલાસો આપી નહીં શકાય. ભાષા પોતે જ આ હકીકતને છતી કરે છેઃ પહેલાં અસ્તિ પછી ત્વ. 'ત્વ' એકલો તો કશાને લાગી શકે નહીં. પહેલાં જીવનને જીવનાર, જીવવાની પ્રક્રિયાથી એની 'જીવન' સંજ્ઞાને અસ્તિત્વમાં લાવનાર 'હું' હોવો જોઈએ. પછી એના તત્ત્વની કશી વાત કરવાની ભૂમિકા તૈયાર થઈ કહેવાય. 'ત્વ' પ્રત્યયથી જીવન જીવનાર 'હું'ની પ્રત્યય-પ્રતીતિ આપણને થતી નથી. વ્યષ્ટિનો સરવાળો તે સમષ્ટિ નથી; સમષ્ટિથી વ્યષ્ટિને પૂરેપૂરી સમજાવી શકાતી નથી.

પરમ તત્ત્વની કલ્પના કરીને, એ પરમ તત્ત્વમાં આપણું 'તત્ત્વ' અંતર્નિહિત થઈને રહ્યું હોઈને સુનિશ્ચિત છે એમ કહેવાયું છે. આ રીતે પરમ તત્ત્વ અને આપણી વચ્ચેનો સમ્બન્ધ સુતાર અને ખુરશી વચ્ચેના સમ્બન્ધ જેવો સ્થાપવા જેવું થાય છે. આપણા તત્ત્વ વિશે, આ રીતે ઊભી કરેલી નિયતિ આપણને શા ખપમાં આવી શકે? જે પરમ તત્ત્વ મારી પકડની બહાર છે, તેને પામવાનાં મારી પાસે જે કાંઈ પ્રાપ્ય કરણો છે તેનાથી પરું છે તેના વડે મારા તત્ત્વનો જે નિર્ણય થતો હોય તેને હું શી રીતે અવગત કરી શકું? તત્ત્વ વડે પરમ તત્ત્વનો નિર્ણય જો અવશ્યંભાવી લાગતો હોય તો, ભલે થતો. આમ વ્યસ્ત ક્રમને સુધારીને આપણે અસ્તિને આગળ મૂકીએ, પછી તત્ત્વ આવે, ને ત્યાર બાદ, જરૂર જણાય તો, પરમ તત્ત્વ આવે. તત્ત્વ અને પરમ તત્ત્વનો ખુલાસો અસ્તિ વડે જ સમ્ભવે. જો આ ક્રમને ફેરવીએ તો અગમનિગમના ધૂંધળા ધુમ્મસમાં બાચકાં ભરવાનાં જ રહે.

આમ સૌથી પહેલી વાત તે આઃ હું છું. 'હું' પ્રત્યેક પળે નિર્માતો જાય છે. એનું નિર્માણ હું કરું છું. એનું નિર્માણ કરવાની અબાધિત સ્વતન્ત્રતા એ મારો જન્મજાત હક છે. એ સ્વતન્ત્રતા વાપરવાનાં જે કાંઈ પરિણામો આવે તેની જવાબદારી પણ મારી છે. એ જવાબદારી હવે અદૃષ્ટ કે દૈવના ઉપર હું નાખી દઈ શકું નહિ. આ રીતે દૈવ કે અદૃષ્ટને હું મારી પોતાની વરણી કરું છું. આ વરણી હું સમસ્ત માનવ વતી કરું છું. આથી તેમાં ઘણી મોટી જવાબદારી રહેલી છે. મારી પસંદગીનો નિર્ણય એ કેવળ વ્યક્તિગત ભૂમિકા પર રહી શકતો નથી એની અસર સમષ્ટિમાં પડે છે. જેને 'હું' કહું છું તે શું છે? એ મારી ચેતના છે. એ ચેતના પોતે તો કશું જ નથી, નરી પરાવર્તક સપાટી માત્ર છે. એને પોતાનું આગવું સત્ય નથી. એ બીજા કશાના સંનિકર્ષમાં આવે છે ત્યારે તેના પરાવર્તન વડે એ પોતાના સત્ત્વનું પ્રમાણ રજૂ કરી શકે છે. આથી, સંવિત્તિ એમ કહીએ એટલે ઘટસંવિત્તિ, પટસંવિત્તિ એમ જ સમજવાનું રહે. પોતાને સિદ્ધ કરવા માટે મારી ચેતનાને, પ્રત્યેક પળે, પોતાનાથી જે જુદું છે તેના સંનિકર્ષમાં, હંમેશાં આવવું પડે.

જેને આપણે 'જગત્' કહીએ છીએ તેને આપણે શી રીતે જાણીએ છીએ? એ તો સદા પ્રવહમાન છે. એના તત્ત્વની તારવણી શી રીતે શક્ય બને? મારી ચેતના એ જગતના સંનિકર્ષમાં આવીને જે રૂપ ધારણ કરે છે તેને ઓળખવાથી જગત્ના સ્વરૂપની અભિજ્ઞતા મને પ્રાપ્ત થાય. એ અભિજ્ઞતા પણ ધારાવાહી હોવાથી એના 'તત્ત્વ'ને સ્થગિત કરીને સ્થાપવાની સ્થિતિએ આપણે કદી પહોંચી શકીએ નહીં.

આથી મારો 'હું' એ કોઈ વિક્ષિપ્ત નિલિર્પ્ત ઘટના નથી. એ કોઈ પૂર્વનિર્ણીત શૃંખલાનો અંકોડો નથી એ સાચું; પણ કાર્યકારણ સિવાયના, એક જ પરિસ્થિતિના, સહભોગના સ્વરૂપના સમ્બન્ધની પણ શક્યતા છે. મારા 'હું'ની અસ્તિને સિદ્ધ કરવા હું એનો હંમેશાં મારી બહાર પ્રક્ષેપ કરું છું, આ પ્રક્ષેપને પરિણામે 'હું'નો 'ઇતર-હું'ની સાથે સંનિકર્ષ થાય છે, તે આ સંનિકર્ષને પરિણામે 'ઇતર-હું'ની અભિજ્ઞતાપૂર્વકનું 'હું' વિશેનું ભાન મારામાં પ્રકટે.

મારી મારે વિશેની સંવિત્તિ આ સ્વરૂપની હોવાથી જ નિલિર્પ્તતા શક્ય નથી. એટલું જ નહીં, હું જે કરું તેમાં, આ નિલિર્પ્તતાને કારણે આપમેળે જ, બધાંને સંડોવતો હોઉં છું. આ જવાબદારીનું ભાન મારા 'હું'ને વિક્ષિપ્ત થવા દેતું નથી. એમાંથી જ જન્મે છે વિષાદ. જવાબદારીનું ભાન પરિણામના સ્વરૂપને બદલવામાં હંમેશાં કાર્યકર નીવડતું નથી, વળી પરિણામ પરનું આપણું નિયન્ત્રણ મર્યાદિત સ્વરૂપનું જ હોઈ શકે. આમ હોવાથી બધાંના વતીની જવાબદારી લીધા છતાં, પરિણામ પરના નિયન્ત્રણની મર્યાદિત શક્તિને કારણે વિષાદ અનિવાર્ય બની રહે છે. ઈશ્વર, દૈવ કે અદૃષ્ટને વચમાં લાવવાથી આ વિષાદને ટાળી શકાય. પણ આપણે પસંદગીના નિર્ણયની સ્વીકારેલી અખત્યારીના ભોગવટા સાથે આ વિષાદનો ભોગવટો પણ કરવાનો જ રહે છે.

ઈશ્વર જેવા પરમ તત્ત્વને નકારવાથી માણસ એકાકીપણું વહોરી લે છે. ઈશ્વરને નકારવાથી જીવનવ્યવહારને નક્કી કરી આપનારાં ધોરણોની જવાબદારી પણ માણસે જાતે જ ઉપાડવાની રહે છે. દોસ્તોએવ્સ્કીએ એના એક પાત્રને મુખે કહેવડાવ્યું જ છે: 'જો ઈશ્વરનું અસ્તિત્વ જ નથી તો બધું જ શક્ય બની રહે છે.' એ જે કાંઈ બને તેની જવાબદારી પણ માણસને જ શિરે રહે. આપણે જેને માનવસ્વભાવ કહીએ છીએ, ને એનાં અમુક લક્ષણો તારવી બતાવીએ છીએ તે પણ પછી તો શક્ય રહેતો નથી. એવાં લક્ષણોને ધ્રુવતત્ત્વ રૂપ ન લેખી શકાય. માણસ એવાં લક્ષણોને વશ વર્તતો હોય તો એની સ્વતન્ત્રતા ક્યાં રહી? તો તો એ લક્ષણો જ એની નિયતિ બની રહે. આપણા વ્યવહારને વાજબી કે ગેરવાજબી ઠરાવનારાં ધોરણો માટે એવાં કશાંના પર આધાર રાખવાનું રહેતું જ નથી. આપણે સ્વીકારેલી સ્વતન્ત્રતા જ એવી સગવડનો છેદ ઉરાડી મૂકે છે. કોઈ અન્ધ આવેગ કે પ્રચણ્ડ વાસના એને પરવશ બનાવીને ઘસડી જાય છે એવું પણ એ કહી શકે નહીં, કારણ કે એવું કશુંક તત્ત્વ એની સ્વતન્ત્રતામાં બાધક નીવડે. આમ બહારની કશી જ સહાય વિના, એકલોઅટૂલો, માનવ દર પળે પોતાની સ્વતન્ત્રતા ભોગવતો પોતાને સિદ્ધ કર્યે જાય છે. એનું ભવિષ્ય પણ એનો જ પ્રક્ષિપ્ત અંશ છે. એને નક્કી કરનારું કોઈ બીજું ગૂઢ તત્ત્વ નથી.

પસંદગીનો નિર્ણય કરતી વેળાએ આપણી સામે કશાં મૂલ્યો હોય છે એવું નથી, એ તો પસંદગી કર્યા પછી, પસંદગીને પરિણામે, વરતાય છે. મૂલ્યો વડે કાર્ય નિયત થાય છે એમ નહીં, કાર્ય વડે મૂલ્ય પ્રકટ થાય છે એમ જ કહેવું ઘટે.

આવું વલણ અલગારીપણાને ઉત્તેજે એવું કોઈકને લાગે. માણસને બીજાઓની સાથે મળીને, પરસ્પરના સહકારથી, સિદ્ધ કરવા જેવું જ કશું નહિ રહે. પણ જે સ્વતન્ત્રતાની સાથે જવાબદારી પણ ઉઠાવે છે તે કાર્યરત જ રહે જ છે. 'આ બીજા કરી લેશે, હું શા માટે કરું?' એવું વલણ એને નહીં પરવડે, કારણ કે કાર્યને નકારવાથી એ પોતાની સ્વતન્ત્રતાને પણ નકારે છે, ને એ રીતે પોતાને પણ સિદ્ધ કરી શકતો નથી. મારા 'હું'ને પળેપળે પોતાનામાંથી હદપાર થઈને 'ઇતર-હું'ના સંનિકર્ષમાં આવી પોતાપણું સિદ્ધ કર્યે જવાનું હોય ત્યાં આવું વલણ કેળવવાનું નહિ પાલવે એ દેખીતું છે.

કાર્યમાં જે પ્રકટ થઈને સિદ્ધ થાય છે તે સિવાયનાં બીજાં કશાંની મિથ્યા વાત પણ માણસ કરી શકે નહિ. પ્રેમ, ઉદારતા, રાષ્ટ્રભક્તિ – આ સંજ્ઞાઓ યથાર્થ બને છે. માણસના સમસ્ત કાર્યના સરવાળામાંથી જે નીપજી આવે તે જ એનું સાચું તત્ત્વ.

સમષ્ટિ વ્યષ્ટિને નિયન્ત્રિત કરી શકે નહિ, કારણ કે વ્યક્તિ એ કોઈ અન્ય સત્તાનું સાધન નથી, એ પોતે જ આગવી સત્તા છે. આ દૃષ્ટિએ જોતાં વ્યક્તિને એનું સાચું ગૌરવ પ્રાપ્ત થાય છે. અહીં માણસ કોઈ નિયતિ કે દૈવના હાથમાં પ્યાદું બનીને રહેતો નથી. પોતાના આ ગૌરવને આ પ્રકારે સિદ્ધ કરીને જ એ અન્ય વ્યક્તિઓના આવા ગૌરવને જાણતો થાય છે. મારા ગૌરવની અભિજ્ઞતાની ઉપલબ્ધિ માટે અન્યની ઉપસ્થિતિ અનિવાર્ય થઈ પડે છે, કારણ કે એની સાથેના સંનિકર્ષને કારણે જ તો 'હું' સિદ્ધ થાય છે. મારા'હું'ની અભિજ્ઞતા પણ ઉદ્ભવે છે. આમ, એ બે વચ્ચેનો સમ્બન્ધ અવિનાભાવી(એકબીજા વિના ન રહે તેવો) છે.

આમ, આપણે જોયું કે 'માનવચરિત' જેવું કશું, માનવમાત્રમાં આરોપિત સર્વસાધારણ તત્ત્વ ન હોઈ શકે એ સાચું, પણ માનવીય પરિસ્થિતિ human conditionsને આપણે ઓળખાવી શકીએ. આ પરિસ્થિતિ તે વિશ્વમાંની માનવની સત્તા જેનાથી મર્યાદિત થતી હોય છે તેમાંથી નીપજે છે. એ મર્યાદાઓ અમુક એક વ્યક્તિ કે અમુક એક સમાજ અથવા રાષ્ટ્રની નથી, એ માનવમાત્રની મર્યાદાઓ છે.

તો આ મર્યાદાનો, આપણે આગળ જે અબાધ સ્વતન્ત્રતાની વાત કરી તેની સાથે, શી રીતે મેળ બેસાડી શકાશે? આ મર્યાદાઓ માનવના પોતાના કાર્યથી નીપજેલી નથી હોતી. એ તો માનવ હોવાની હકીકત સાથે જ સંકળાયેલી છે. આપણો માનવી તરીકેનો જન્મ, જન્મજાત શારીરિક ખોડ – આ બધું આપણી જીવવાની પરિસ્થિતિનાં અંગ રૂપ છે. પણ એની પ્રત્યેનું આપણું વલણ ઘડવા પરત્વે આપણે પૂરેપૂરી અખત્યારી ભોગવીએ છીએ.

આ રીતે મૃત્યુની નિશ્ચિતતા એ પણ માનવીય પરિસ્થિતિનું એક અનિવાર્ય અંગ છે. જન્મ પહેલાંનું શૂન્ય અને મૃત્યુ પછીનું શૂન્ય – આ બે શૂન્યની વચ્ચે ખેંચાતો અસ્તિનો તન્તુ આ મૃત્યુની નિશ્ચિતતાને કારણે જ સ્પષ્ટ બને છે. મૃત્યુની ઘટનાને એની નિશ્ચિતતાનું આગવું વજન છે. આ વજનને કારણે અસ્તિના તન્તુને આપણે વળ ચઢાવી શકીએ છીએ. મૃત્યુની નિશ્ચિતતાની મદદથી આપણે અસ્તિના આકારને ઉપસાવી શકીએ છીએ. આ રીતે મૃત્યુની ઘટનાને પોતાની સત્તામાં સમેટી લેવાનો પુરુષાર્થ તો માનવીને પ્રાપ્ય છે. અલબત્ત, સાર્ત્રને આ સ્વીકાર્ય નથી. એની 'ભીંત' નામની વાર્તામાં એ આ વસ્તુને નકારે છે. પોતાના મરણને માનવ સાર્થકતા કે સંકેત અર્પી શકે છે એમ માનવું પણ એને મંજૂર હોય એમ લાગતું નથી. એ વાર્તામાં પાબલો મૃત્યુની નિશ્ચિતતાની પડછે ઊભો છે. આથી એ એમ માને છે કે એ હવે જે કાંઈ કરે તેની એની આજુબાજુની દુનિયા પર કશી પરિણામકારી અસર પડવાની નથી. એની આ માન્યતા ખોટી પડે છે. સાર્ત્ર સચોટ વ્યંગથી આ વાર્તામાં બતાવે છે કે માણસ પોતાના કાર્ય સિવાય બીજા કશાના પર, મૃત્યુના પર પણ, નિર્ભર રહી શકે નહિ. આ રીતે મૃત્યુને માનવીય પરિસ્થિતિના પરિઘમાં આણી શકાય નહિ. માણસનું નિર્માણ જ એવી રીતે થયું છે કે એ સદા આગળ ને આગળ પોતાના દરેક કાર્ય દ્વારા, ઊઘડતા જતા ભાવી તરફ વધતો રહે છે. કોઈ નિશ્ચિતતા એ ભાવીનાં દ્વાર વાસી દઈ શકતી નથી. મૃત્યુને પોતાનું બનાવી લેવાનું માનવી માટે શક્ય છે એમ સાર્ત્ર માનતા નથી.

તો પ્રેમનું શું? 'હું'ના 'ઇતર-હું' તરફના પ્રક્ષેપનો જ એ એક પ્રકાર છે. પણ અહીં એક અટપટી પરિસ્થિતિ

ઊભી થાય છે. પ્રેમની પરિસ્થિતિમાં અન્યની સ્વતન્ત્રતાને હું મારી સ્વતન્ત્રતામાં આત્મસાત્ કરવા ઇચ્છતો હોઉં છું, કારણ કે અન્યની સ્વતન્ત્રતા જ મને એમાંથી પૃથક્ કરે છે. પણ પ્રેમની ઘટનામાં હું એમ ઇચ્છું કે મારો 'હું' એના વડે પોતાની નિશ્ચિતતા પામીને સિદ્ધ થાય. આ રીતે એની સ્વતન્ત્રતા વડે સિદ્ધ થયેલી મારી સત્તા પોતાની સ્વતન્ત્રતાથી બીજાની સત્તાને સિદ્ધ કરવાની કક્ષાએ પહોંચી શકે.

આ રીતે પ્રેમ પામવાને માટે મારે મારી સત્તાને, આખા જગતની અવેજીમાં ઊભી રહી શકે એવી કોટિએ, સ્થાપવી જોઈએ. સામી વ્યક્તિની સત્તા પણ એ કોટિએ પહોંચે એવી અપેક્ષા એનામાં ઉદ્ભવવી જોઈએ. આ રીતે બંને અન્યોન્યના ધારણ રૂપ બની રહે એવી પરિસ્થિતિ સર્જવી જોઈએ. આ ભાગ્યે જ શક્ય બને છે. ક્યાં તો મારે આત્મવિલોપન સિદ્ધ કરીને એક પ્રકારનું આત્મપીડન આચરવાનું રહે, ને એ રીતે મારી અબાધિત સ્વતન્ત્રતાનો એ સ્વતન્ત્રતાનો લોપ કરવા માટે જ ઉપયોગ કરવાનો રહે; ક્યાં તો અન્યને નરી ઘટના રૂપે, શારીરિક સત્તા રૂપે ફેરવી નાંખી પરપીડન આચરવાનું રહે. આત્મપીડન અને પરપીડન – આ બંને અવસ્થાઓ શારીરિક સમ્ભોગની ઘટનામાં આપણને ભોગવવાની રહે છે. અન્યની નિર્બાધ સ્વતન્ત્ર સત્તાને કેવળ આલમ્બન કે સાધન રૂપે વાપરવાની કે પોતાનેય એવી જ રીતે બીજાના આલમ્બન કે સાધન રૂપે વાપરવા દેવાની સ્થિતિને ભાગ્યે જ ટાળી શકાય. ગાઢ આશ્લેષની ઉત્કટતામાં એક બિન્દુએ બે જુદી જુદી ચેતનાનું ક્ષણ પૂરતુંય નર્યું વિગલન એ આદર્શ ઇષ્ટ સ્થિતિ છે.

પણ પ્રશ્ન એ થાય છે કે વાસનાને રૂપે આપણી ચેતના શા માટે પોતાનું આવું વિગલન ઇચ્છે છે? પ્રેમની જેમ તિરસ્કાર, ઈર્ષ્યા, સંઘર્ષ, સમર્પણ, કરુણા, સહકાર – વગેરેમાં પણ ચેતનાના આવા વિકારો સમ્ભવે છે. એ બધા વચ્ચેના ભેદની સૂક્ષ્મતમ છાયાઓને અલગ પાડીને વર્ણવવું ઘણું અઘરું છે. બે સ્વતન્ત્ર સત્તાઓનું આવું સંઘટ્ટન અને વિગલન એ 'હું' અને 'ઇતર – હું' વચ્ચેના સંનિકર્ષનું એક અનિવાર્ય પરિણામ હોઈ શકે.

આ નિર્બાધ સ્વતન્ત્રતા યદચ્છામાં નહિ પરિણમે? ના, કારણ કે યદચ્છા પ્રમાણે હું વર્તતો હોઉં તો પસંદગી કરવાની મારી સ્વતન્ત્રતા હું અખત્યાર ન કરું, એવું નથી. પસંદગી કરવાની સ્વતન્ત્રતા મને છે, પણ એનો અર્થ એ નથી કે પસંદગી નહિ કરવાનેય હું સ્વતન્ત્ર છું. સમસ્ત માનવજાતિ સાથે, મારી સ્વતન્ત્રતાને કારણે જ, સંકળાયેલો હોવાને કારણે હું એમ કરી શકું નહીં. એ મારી સ્વતન્ત્રતા ઉપરાંત જવાબદારી પણ છે.

નીતિનો પ્રશ્ન પણ અહીં ઉપસ્થિત કરી શકાય. આ નિર્બાધ સ્વતન્ત્રતા અને નીતિ વચ્ચેનો સમ્બન્ધ કેવો હોઈ શકે? સાર્ત્ર અહીં ચિત્રકારનો દાખલો આપીને પૂછે છે: 'ચિત્રકારે કેવું ચિત્ર દોરવું જોઈએ એ આપણે એને માટે પહેલેથી નક્કી કરી આપીએ છીએ ખરા?' ચિત્રકારનું સર્જનકર્મ જ એ ચિત્રનું સ્વરૂપ નક્કી કરી શકે. પૂર્વનિર્ધારિત અમુક મૂલ્યોના નિદર્શન રૂપ એ ચિત્ર બની રહે એવી આપણે અપેક્ષા રાખતા નથી. એ ચિત્ર સરજાઈ ચૂક્યા પછી એના સ્વરૂપને આધારે આપણે એવાં મૂલ્યો કૃતિમાંથી તારવી બતાવીએ એ જુદી વાત. પણ પૂર્વનિર્ધારિત મૂલ્યોને આધારે ચિત્રની ગુણવત્તાનો નિર્ણય કરી શકાય નહીં. આમ છતાં, આપણે ચિત્રને સ્વચ્છન્દી રચના કહીને ભાંડતા નથી. નીતિ પરત્વે આપણું વલણ આવું જ હોવું જોઈએ. કર્તવ્ય શું ને અકર્તવ્ય શું તે પહેલેથી શાને આધારે નક્કી કરી શકાય? એ વિકલ્પાત્મક પરિસ્થિતિમાં પોતાની સ્વતન્ત્રતાથી, પસંદગીનો નિર્ણય કરવા બંધાયેલો જ છે. આવા નિર્ણયને આધારે જ એ પોતાને ને પોતાનાં મૂલ્યને પ્રકટ કરે છે. આવી જવાબદારી જે અદા કરે છે તેને સ્વચ્છન્દી કહીને ભાંડવાનું ઠીક નહિ કહેવાય. તો આપણાં કે બીજાનાં વર્તન વિશે આપણે અભિપ્રાય આપવાની સ્થિતિમાં હોઈ શકીએ ખરા? સૌ પૂરી સ્વતન્ત્રતાથી પોતાના વર્તનનો નિર્ણય કરે છે, એ સ્વતન્ત્રતા એને વિશેના મારા કે કોઈના અભિપ્રાયથી

બાધિત થતી નથી. તેમ છતાં, આ નિર્ણય શૂન્યમાં નહીં પણ માનવમાનવના સમ્બન્ધના સન્દર્ભમાં રહીને કરવામાં આવતો હોવાથી એ આપણને સૌને સ્પર્શે છે. આમ હોવાથી, આ સન્દર્ભમાં, એમાં રહેલી ક્ષતિ કે ત્રુટિ આપણે ચીંધી શકીએ. આવા નિર્ણય પાછળ જો કોઈ નિર્બાધ સ્વતન્ત્રતાને બદલે પૂર્વનિર્ધારિત કશાંક ધોરણોનો આધાર લેતું હોય તો એની આ અપ્રામાણિકતા આપણે ચીંધી શકીએ.

પણ આવી અપ્રામાણિકતા આચરવામાંય એ પોતાની નિર્બાધ સ્વતન્ત્રતા જ ભોગવતો હોય છે એમ નહિ કહી શકાય? એના જવાબમાં તો એમ જ કહી શકાય કે અપ્રામાણિકતા આચરવાની એ અનિર્બાધ સ્વતન્ત્રતાને એ નામ પાડીને અમે ઓળખાવી શકીએ છીએ. સ્વતન્ત્રતાને, એને પોતાને સિદ્ધ કરવા સિવાયનું, બીજું લક્ષ્ય નથી. પણ આ સ્વતન્ત્રતા તે કોઈ અમૂર્ત તત્ત્વ નથી. એ કાર્યોથી પ્રતીત થતી આવે છે.

આ વિચારણાની દાર્શનિક સિદ્ધાન્તો રૂપે માંડણી કરવાનું સ્વાભાવિક રીતે જ, આ ધારાના ચિન્તકો પસંદ કરતા નથી. સિદ્ધાન્તોની તારવણીની પ્રક્રિયા જ એમની વિચારણાને પ્રતિકૂળ એવી પ્રવૃત્તિ છે. આથી સાર્ત્ર, સિમોં દ બુવાં, ગેબ્રિયલ માર્સેલ વગેરેએ પોતાની સાહિત્યિક કૃતિઓમાં, પૂરો માનવીય સન્દર્ભ રચીને આ વિચારણાને એ સૃષ્ટિમાંથી નિષ્પન્ન થતી બતાવી છે. નિરૂપણની આ રીતિ જ કદાચ વધુ ઉચિત છે, કારણ કે તત્ત્વ સારવવામાં જે બાદબાકી કરવી પડે છે તે કરવાની અહીં જરૂર ઊભી થતી નથી. આથી આ વિચારણાનો અપરોક્ષ પરિચય મેળવવાને આવી કોઈ કૃતિનું અનુશીલન કરવું ઘટે.

ક્ષિતિજ: માર્ચ, 1961

દ્વિતીય ખણ્ડ

આપણું કાવ્યવિવેચન (1945-1965)

‘ગુજરાતી કવિતામાં છીછરાપણું, અધકચરાપણું, માયકાંગલાપણું હોય તો તે આપણા કહેવાતા વિવેચનને આભારી છે.’

– **ઉમાશંકર જોશી** (શૈલી અને સ્વરૂપઃ પૃ.209)

‘અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં કવિ અને કવિનો પુરસ્કર્તા વિવેચક સાથે જોવામાં આવે છે, અને વિવેચક કવિને માર્ગદર્શન કરાવવાને બદલે, ઘણી વાર, તેને સમજવાને તાત્ત્વિક ભૂમિકા જ પૂરી પાડી આપે છે... વિવેચક, બહુધા, મહાન સર્જક પર કશી અસર પાડી શકતો નથી, તે તેની રમણીયતાને સમજવાને દૃષ્ટિબિન્દુ નિર્ધારી આપે છે, તે અસર કરે છે મહાન સર્જકના અનુકરણ કરનારાઓ ઉપર.’

– **વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી** (ઉપાયનઃ પૃ.3)

(વિવેચન ‘કાવ્ય’ નામની ઘટનાનો બુદ્ધિગમ્ય અને તર્કસંગત અહેવાલ આપવાનું સ્વીકારે છે. ‘કાવ્ય’ નામે ઓળખાતી જાતિનાં સર્વસાધારણ ધર્મ કે લક્ષણ બાંધવાનું કેટલે અંશે શક્ય? અન્ય અભિવ્યક્તિની પ્રવૃત્તિઓ જોડેનાં સાદૃશ્ય ધરાવનારાં તત્ત્વો ને વ્યાવર્તક તત્ત્વો જુદાં પાડીને આ લક્ષણો બાંધવાની ભૂમિકા રચીએ તોય ‘કાવ્ય’ જાતિ અને એ જાતિમાંથી એક વિશિષ્ટ રચના ‘કવિતા’ને ઓળખવા પૂરતો જ ખ્યાલ બાંધી શકીશું. કે એ જ જાતિમાં સમાવિષ્ટ કૃતિઓની ઉચ્ચાવચતાનાં ધોરણો તથા સિદ્ધિમર્યાદા આંકવાનાં મૂલ્યમાપકો પણ પ્રાપ્ત કરીશું?

બે પદ્ધતિઓઃ (અ) વિશિષ્ટ દૃષ્ટાન્તોના નિરીક્ષણને આધારે સ્વરૂપવાચક સામાન્ય લક્ષણો બાંધીએ કે (બ) સામાન્ય ધોરણોને આધારે વિશિષ્ટ કૃતિઓને પારખીએ. અ. Inductive, (બ) Deductive. આ બંને પદ્ધતિઓમાં પૂર્વાપરતા સ્થાપી શકાય નહીં, છતાં એમ બને કે વિવેચનાના અમુક ગાળામાં આ પૈકીની એક પર વધુ ભાર મૂકવામાં આવતો હોય. કોઈ પણ ભાષા, એના સાહિત્યના વિકાસના લાંબા ગાળા દરમિયાન, થોડીક નીવડેલી રચનાઓ પામે છે. એવી કૃતિઓને આધારે તે તે સાહિત્યપ્રકારનાં સર્વસામાન્ય લક્ષણો બાંધી કામચલાઉ વ્યાખ્યા ઊભી કરી શકાય? સમકાલીન સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિના સન્દર્ભમાં આ શિથિલ સ્વરૂપની વ્યાખ્યાઓનું પુનઃસંસ્કરણ થતું રહે એમ માનીએ તો આ શિથિલ વ્યાખ્યાઓ કેટલી કાર્યક્ષમ લેખાય?

વસ્તુ, ભાષા અને આ બેને જોડનારી સંવિધાનની પદ્ધતિ – કોઈ પણ વિવેચનાના પાયામાં આટલાંની વિચારણા મૂળભૂત છે, આને આધારે વિવેચનાનું માળખું તૈયાર થાય છે. મૂળ માળખું એનું એ રહે ને એની વીગતો બદલાતી રહે કે મૂળમાં રહેલી સંજ્ઞાઓ વપરાવી ચાલુ રહે પણ બદલાતા સન્દર્ભોમાં એના સંકેત ફરતા રહે. કેટલીક સંજ્ઞાઓ અકાર્યકર લાગે તો ઉપયોગમાંથી ખસી જાય, જરૂર ઊભી થતાં નવી સંજ્ઞાઓ યોજવામાં આવે. આવી નવી સંજ્ઞાઓ કોઈ નહીં ઓળખાવવામાં આવેલા વ્યાપાર કે પ્રક્રિયાને સમજાવવા

માટે હોય તો એની સાભિપ્રાયતા ખરી, નહીં તો ગૌરવદોષ ઊભો કરે, ગૂંચવણ પણ ઊભી થાય. આપણે ત્યાં આવું કેટલું બન્યું?

રચનાની સમગ્રતા ને સંકુલતાનું પૂરું આકલન કરાવવામાં કાર્યકર નીવડે તે જ વિવેચનપદ્ધતિ સ્વીકાર્ય બને, કારણ કે આવા આકલન વિના મૂલ્યાંકનની ભૂમિકા શક્ય નહિ બને. આ દૃષ્ટિએ જુદી રસેન્દ્રિયની કલ્પના ને એની રસથી થતી તૃપ્તિને ખ્યાલમાં રાખીને આ તૃપ્તિને લક્ષ્ય માની રસની થતી વિચારણા કેટલે અંશે કાર્યસાધક નીવડે? એક રસાનુભવની અપેક્ષાએ બીજા રસાનુભવની વિશિષ્ટતા, ઉચ્ચાવચતા વિચારવી આવશ્યક ખરી? જો આવશ્યક હોય તો એનાં ધોરણો તૃપ્તિની માત્રાને આધારે નક્કી કરીશું કે કૃતિગત ગુણોત્કર્ષને આધારે? કૃતિગત ગુણોની વસ્તુલક્ષી તપાસ થઈ શકે તોય એ ગુણોનાં સ્વરૂપલક્ષણ બાંધવા વળી અમુક ગૃહીતો કે વિભાવનાઓનો આધાર લેવાનો ન રહે? આ ગૃહીતો કે વિભાવનાઓ કાવ્યેતર ક્ષેત્રમાં અતિક્રમણ કરે એવું ન બને?

રસેન્દ્રિયની તૃપ્તિ જેમ ભાવકને પક્ષે તેમ સિસૃક્ષાનો સન્તોષ સર્જકને પક્ષે કૃતિનું નિર્માણ કરવા પ્રેરે છે એમ કહીશું? એ સન્તોષની માત્રાને આધારે એની સર્જનપ્રવૃત્તિની સફળતાની માત્રા આંકી શકાશે? એ આત્મલક્ષી ધોરણો નહીં બને? આ બન્ને પદ્ધતિઓમાં affective fallacy અને intentional fallacyનાં ભયસ્થાનો રહ્યાં છે એ સ્વીકારવું ઘટે? અને કાવ્યને artificially created concrete wholes લેખીએ તો એનું નિબન્ધન(structure), એ નિબન્ધનનાં ઘટક, એ નિબન્ધનને પરિણામે આવિષ્કૃત થતું રૂપ – આ ભૂમિકાએ normative નહિ તો descriptive વિવેચના થઈ શકે? આમ વિચારીએ તો આટલા પ્રશ્નો ઊભા થાય; સર્જક સામે અમુક વિશિષ્ટ રૂપ સિદ્ધ કરવાનું સમ્પ્રજ્ઞાત લક્ષ્ય હોય છે એમ કહી શકાશે? રૂપ ઘટકોની અન્વીતિના સરવાળા રૂપ નહીં પણ એમાંથી ઉત્ક્રાન્ત થતું તત્ત્વ હોય તો કૃતિના નિર્માણ પહેલાં એ શી રીતે અવગત થઈ શકે? આમાં gestaltની પ્રક્રિયાનો આશરો લઈને સમજાવીએ તો નભે ખરું? પ્રક્રિયાની દરેક અવાન્તર સ્થિતિ એની પહેલાંની ને પછીની સ્થિતિ પર પરિણામ પાડતી હોય છે. ને આ પ્રકારના સંકુલ ક્રિયાપ્રતિક્રિયાના સમવાયમાંથી આખરે રૂપ નીપજી આવે છે. એમ કહીએ તો વિવેચન સર્જકના ચિત્તના આ વ્યાપારનો અહેવાલ આપે તે શેના આધારે? કૃતિ અખણ્ડતા(એ આદર્શ સ્થિતિ હોય તે કબૂલ) ધારણ કરતી હોવાથી આ ખણ્ડોનો સમવાય પૃથક્ કરીને તપાસવાનું કેટલે અંશે શક્ય બને?

આ ઘટકો પૈકી ઉપાદાન, માધ્યમ, નિબન્ધન અને કૃતિ – આટલાનો objective ભૂમિકાએ વિચાર કરવામાં આપણી કાવ્યવિવેચનાએ ઉત્સાહ બતાવ્યો છે? આ દૃષ્ટિએ એની સિદ્ધિમર્યાદાનો આંક કેવોક ઊતરે? આપણે પ્રયોજન અને ફલની દૃષ્ટિએ જ વધારે પડતો વિચાર નથી કર્યો? આમ કરવામાંય idealistic metaphysicsની પીઠિકા સ્વીકારવાની અમુક મર્યાદા નથી પ્રવેશી ગઈ? દરેક પારિભાષિક સંજ્ઞા તે તે સાહિત્યના ઇતિહાસની પીઠિકા પર ઊભી થઈ હોય છે, આ દૃષ્ટિએ આપણો ઇતિહાસ આપણે અખણ્ડ રીતે અનુભવીએ છીએ? જો એમ ન હોય તો રસ, ધ્વનિ વગેરે સંજ્ઞાઓના સંકેતોનું સંસ્કરણ અનિવાર્ય ન થઈ પડે? આ દૃષ્ટિએ જોતાં પશ્ચિમની સંજ્ઞાઓ આપણે વાપરીએ તો ભયસ્થાન ખરાં?

અલંકારરચના ને પ્રતીકરચનાની ભૂમિકાનો વ્યાવર્તક ભેદ સ્પષ્ટ છે? બંનેનાં functions જુદાં પાડી આપ્યાં છે? ઇબારતનો પ્રશ્ન ઉવેખાયો છે. લય ને છન્દની ચર્ચા પ્રાથમિક સ્વરૂપની છે. Empirical objective dataનો પૂરો ઉપયોગ નથી. આની અસર વિશિષ્ટ કૃતિઓના વિવેચનમાં સ્પષ્ટ દેખાય છે. એ મોટા ભાગે subjectivist ને impressionistic બની ગયું છે. કૃતિનિષ્ઠ વિવેચના શરૂ થવાનાં ચિહ્ન દેખાય છે ખરાં.)

અન્ય સાહિત્ય સ્વરૂપોને મુકાબલે કાવ્યવિવેચનની આપણે ત્યાં એક સુદીર્ઘ પરમ્પરા ચાલી આવી છે. આના લાભ પણ છે ને ગેરલાભ પણ છે. 'કાવ્ય' સંજ્ઞા એક વાર અત્યન્ત વ્યાપક સ્વરૂપે પ્રયોજાતી હતી. આ દીર્ઘ પરમ્પરાના બધા તબક્કાઓ દરમિયાન કાવ્ય એનું એ રહ્યું છે? સંજ્ઞાનું સામાન્ય સ્વરૂપ જળવાઈ રહ્યું હોય તેમ છતાં કાવ્યની જુદે જુદે તબક્કે પ્રકટતી આવતી શક્યતાઓ આ કાવ્યની અંદર અનેક કાવ્યનો સમાવેશ કરવાની ને તદનુસાર એ વિશે પુનર્વિચારણા કરીને મૂળ સંજ્ઞાના સંકેતમાં વિસ્તાર કે યથાનુકૂળ પરિવર્તન કરવાની જરૂર નથી ઊભી કરતી? દરેક ભાષાની પાસે એના સાહિત્યને વિવેચવાને માટેનું એક સામાન્ય માળખું હોય છે, એમાંની કેટલીક પાયાની સંજ્ઞાઓ એની એ રહેતી હોય તોય એના સંકેતો થોડાઘણા બદલાતા રહે છે. જ્યાં સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિ અને વિવેચનાને ઝાઝું છેટું પડી જાય છે ત્યાં વિલક્ષણ પ્રકારની સન્દિગ્ધતા ઊભી થાય છે. ત્યારે એક વર્ગ સાહિત્યને આ માળખામાં પરાણે બેસાડવાનો પરિશ્રમ કરવા મંડી પડે છે, તો બીજો વર્ગ આ માળખું જ કાયાપલટો માગે છે એવી હિમાયત કરવા ઉદ્યત થાય છે. અરાજકતાને જન્મવાનું આ સુમુહૂર્ત છે. એવી પરિસ્થિતિમાં આપણે આવી પડ્યા તો નથી ને?

આપણે ઉપજાવેલી વિવેચનાની પરિભાષા આપણને કાવ્યમાં જેટલું જોવા દે તેટલું જ આપણે જોઈ શકીએ. 'શાકુન્તલ'માં રવીન્દ્રનાથે જે જોયું તે મલ્લીનાથે જોયું નહીં, ને મલ્લીનાથના સમકાલીનોએ કેટલું જોયું તેનો (રાઘવ ભટ્ટ જેવા એકાદને બાદ કરીએ તો) પણ આપણી પાસે ઝાઝો પુરાવો નથી. વિવેચનાની પરિભાષાની ચોકસાઈ સમ્ભવે નહિ. સામગ્રી, માધ્યમ ને નિબન્ધનનાં કાવ્યમાંનાં ઘટકોની ચર્ચા, ભાષા વડે અભિવ્યક્ત થતા અન્ય ક્ષેત્રમાંના પ્રકારોને મુકાબલે વરતાઈ આવતાં સાદૃશ્ય કે વિરોધને આધારે એ કરી શકે. એનાં કશાં આત્યન્તિક ધોરણો સુલભ હોઈ શકતાં નથી. આ જાતનાં સાદૃશ્ય કે વિરોધનો આધાર લઈને અપાતો પરિચય કેટલો ઉપકારક નીવડે?

આપણા જમાનામાં ભાષા તથા પ્રતીકરચનાની પ્રવૃત્તિનો કંઈક વધુ તાગ કાઢવાના પ્રયત્ન થતા રહે છે. આની અસર પણ આપણી સાહિત્યિક પરિસ્થિતિ પર પડે છે. આપણા ઇતિહાસની અખણ્ડ સંવેદના આપણે જાળવી રાખી છે ખરી? પુરાણકલ્પનો તથા એના સન્દર્ભોને સાંધનારી કડી જો આપણી સંવેદનામાં તૂટી ગઈ હોય તો એને જોડવા માટેના પ્રયત્નો કવિતા કઈ રીતે કરે? આ પ્રવૃત્તિ કોઈ ને કોઈ રીતે અનિવાર્ય નથી બની રહેતી? ચેતનાના જે સ્તર પર એનો જીવિત સમ્બન્ધ સિદ્ધ થવો જોઈએ તેને બદલે કાળવ્યુત્ક્રમ કરીને આપણને આજે અભિમત ભાવનાનાં સમીકરણો જોડી રૂપકગ્રન્થિનું કૃત્રિમ માળખું ઊભું કરીએ તો કેટલે અંશે ઉપકારક નીવડે? કલ્પનો કે પ્રતીકોનો સમ્બન્ધ આ પ્રવૃત્તિ જોડે સાંધીને એની વિચારણા કરવી ન ઘટે? તો અલંકારરચનાની વિભાવનાથી ભિન્ન રૂપે આ પ્રક્રિયાની કલ્પના કરવી ઉચિત લેખાય?

આપણી મોટા ભાગની કાવ્યચર્ચા અમુક વિશિષ્ટ કાવ્યકૃતિના સન્દર્ભમાં થતી વિશિષ્ટ પ્રકારની નથી પણ સામાન્ય સ્વરૂપની સિદ્ધાન્તચર્ચા છે. ફ્રાન્સમાં ભાષાનો અભ્યાસ કરવાને સ્થપાયેલી એક સંસ્થાનો પહેલો નિયમ એ હતો કે ભાષાની ઉત્પત્તિના પ્રશ્નને ચર્ચવો નહિ. કાવ્યવિવેચનમાં કવિના ચિત્તમાં અલૌકિક પરિસ્પન્દ શી રીતે ઉદ્‌ભવ્યો, કવિને એ શી રીતે સ્ફુર્યો એની ચર્ચા આપણે ત્યાં બહુ ગમ્ભીરતાથી ને આનન્દપૂર્વક થતી લાગે છે. આ ચર્ચા જ આપણને ક્રોચે, કુન્તક, અભિનવગુપ્ત અને વાલેરીને એક સૂત્રે બાંધી આપવાનો વિક્રમ કરવા પ્રેરે છે. 'પ્રેરણા', 'દર્શન', 'સ્ફુરણા', 'સહજોપલબ્ધિ', 'આન્તરઉપાદાન', 'અલૌકિક પરિસ્પન્દ' વગેરે સંજ્ઞાઓ આથી જ હારબંધ આપણી વિવેચનામાં ઊતરી આવે છે.

આને બીજે છેડે છે ભાવકને થતી ચર્વણામૂલક પ્રતીતિવિશ્રાન્તિ. આ અવસ્થાને વર્ણવવાનો પણ આપણે ત્યાં એટલો જ ઉત્સાહ પ્રવર્તે છે. આ દૃષ્ટિએ કાવ્યની આપવામાં આવેલી એક લાક્ષણિક વ્યાખ્યા જુઓ:

'કાવ્યની આવી સમજ આપી શકાયઃ ઇષ્ટ અને સમગ્ર રીતે ઉપલબ્ધિ અને પ્રેરણા બનેલા અર્થનું સમ્પૂર્ણ અર્થનું સંવહન અથવા પ્રતિપાદન કરતી લયાન્વિત વાણી તે કવિતા.' હવે એના પરિણામનું વર્ણન જુઓઃ 'એવા પ્રતિપાદનમાં તદાકારતા દ્વારા થતો અનુભાવનાનો નિસ્પંદ તે પ્રબોધ ચમત્કાર મુદા પ્રશ્રબ્ધિ કે સમાહિતતા જેવી સંવિત્ અવસ્થિતિ.'1

આ બે ધ્રુવની વચ્ચે આપણે જેને વર્ણવવા-વિવેચવાનું માથે લીધું તે કવિતા રહી ગઈ! અન્તસ્તત્ત્વ ને બાહ્ય તત્ત્વ એવાં બે તત્ત્વોની કંઈક સરળતાથી ઉપજાવી લીધેલી યોજના પણ આપણી વિવેચનામાં ઉપકારક બનવાને બદલે અન્તરાય જ બને છે, આને પરિણામે કવિ ભાષાને શી રીતે પ્રયોજે છે એ મહત્ત્વની પ્રક્રિયાની તપાસ તરફ આપણું ઝાઝું ધ્યાન નથી ગયું. કવિ ભાષા સાથે માત્ર છૂટ લે છે કારણ કે ભાષા કવિના ભાવ વિચારાદિનું પૂરેપૂરું યોગ્ય વાહન થઈ નથી શકતી, કવિને આ ભાષામાં પોતાનું વક્તવ્ય 'પૂરવાનું' છે. પણ આ કેવળ છૂટ લેવાનો પ્રશ્ન છે? ભાષા પાસેથી નવું કામ કાઢવાનું આ કવિકર્મ જ કાવ્યસિદ્ધિનું મોટું નિર્ણાયક તત્ત્વ છે. પણ આપણે એમ કહેવાતું સાંભળીએ છીએ કે એની (વિવેચકની) મીંમાંસાનો ખરો વિષય... રસસમાધિનું અન્વીક્ષણ કરવું તે છે.2

તો એક બાજુ કાવ્યનું genesisને બીજી બાજુ કાવ્યથી ભાવકના ચિત્તમાં થતી અસર – આ intentional fallacy અને affective fallacyના દોષમાંથી શી રીતે બચી શકે વારુ? આનું બીજું એક પરિણામ એ આવ્યું છે કે સંક્રમણ(communication)ને આપણે ઝાઝું મહત્ત્વ આપ્યું છે, ને એમ કરતાં કાવ્યની દુર્બોધતા, સામાજિકોની દૃષ્ટિએ એની ઉપકારકતા, ગુહ્ય અંગત પ્રતીકો – આ પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે. આ પૈકીના કેટલાક પ્રશ્નો બિનજરૂરી છે, તો કેટલાક પ્રશ્નોની ઉચિત રીતે માંડણી થઈ શકી નથી. આથી એ સનાતન પ્રશ્ન જેવા બની રહ્યા હોય એવો ભાસ થાય છે. કવિ વિશેનો આપણા મનમાં ઘૂંટાતો આવતો રોમેન્ટિક ખ્યાલ કવિના પર કેટલીક વાર વધારે ભાર મૂકવા પ્રેરે છે. આપણો સમ્બન્ધ તો કાવ્ય શી રીતે સિદ્ધ થયું કે ન થયું તે સાથે છે. આથી કવિની લોકોત્તર પ્રતિભા, એની આન્તરસૂઝ વગેરેનો વારેવારે ઉલ્લેખ કરવાનું જરૂરી નથી.

આનું એક અનિવાર્ય પરિણામ એ આવે છે કે મૂલ્યાંકન માટેનો નિર્ણય અન્તઃકરણવૃત્તિના પ્રામાણ્ય પર કે સહૃદયોના અભિપ્રાય પર છોડી દેવામાં આવે છે. આપ્ત વાક્યને પણ પ્રમાણ લેખવામાં આવે છે. આ પરિસ્થિતિ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનના ઉદ્ભવ માટે ઝાઝી ઉપકારક નહીં નીવડે તે દેખીતું છે. આથી જ ગ્રન્થવિવેચનના પ્રમાણમાં સિદ્ધાન્તચર્ચાને નામે આપણા કેટલાક અભિનિવેશો અને અભિગ્રહોને શાસ્ત્રસમર્થન પૂરું પાડવાની, એ નિમિત્તે સન્દર્ભ બદલાયો હોવા છતાં એનાં એ સુપરિચિત સૂત્રોનું શબ્દાન્તરે રટણ કર્યા કરવાની પ્રવૃત્તિ વધુ જોવામાં આવે છે. એમાંય તે ક્રોચે કે એલિયટ કરતાં કુન્તક ચડિયાતો છે એવું બતાવવાનું આપણે ચૂકતા નથી કે અર્ધજરતીય ન્યાયે વાલેરીને પણ આપણા માપનો વેતરી લઈએ છીએ. જે કાંઈ થોડું સમ ખાવા પૂરતું કાવ્યવિવેચન આપણને પ્રાપ્ત થાય છે તે મોટે ભાગે તો subjectivist કે impressionistic છે, સાથે કેટલાક હર્ષોદ્ગાર ભળે છે કે થોડુંક અનુસર્જન કે શૈલીક્રીડા થાય છે એટલું જ. આથી આખરે વિવેચન શાસ્ત્ર બની શકે નહીં એવું સમાધાન આપણે સ્વીકારી લઈએ છીએઃ 'કલાકાર વ્યક્તિની વિશિષ્ટતા, અને આનન્દતત્ત્વની અનિર્વચનીયતા કલાને વિજ્ઞાનની કે શુદ્ધ દૃષ્ટિએ જોતાં અટકાવે છે.'3

તો વિવેચકે શું કરવાનું રહ્યું? એણે પ્રારમ્ભ ક્યાંથી કરવો? જો આપણને આપણું લક્ષ્ય ખબર હોય તો જ એને સિદ્ધ કરવાને માટેનાં સાધનો વધુમાં વધુ કાર્યકર રીતે વાપરવાનો આપણે ઉદ્યમ કરીએ. કવિનું લક્ષ્ય શું છે? આપણે કહીશુંઃ કાવ્ય સિદ્ધ કરવું તે. કવિ શેનું સંક્રમણ કરે છે? તો એનો પણ જવાબ એ જ છેઃ

કાવ્યનું. ને તેથી આપણે સાચી દિશામાં ડગલું ભરી શક્યા નથી. શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી કહે છેઃ 'સહૃદય વિવેચક લેખકની અમુક કૃતિમાંના તાત્પર્યને શોધી કાઢે છે અને એ તાત્પર્યને પ્રત્યક્ષ સમગ્ર સૃષ્ટિને જોઈ વળે છે.' 4 અહીં થોડી ગૂંચ છે. લેખકનું તાત્પર્ય વિવેચક એની રચના વડે ઓળખે કે સહજ સૂઝથી ઓળખીને પછી એને કાવ્ય વ્યક્ત કરે છે કે નહીં તે તપાસી કવિની સફળતા-નિષ્ફળતાનો ચુકાદો આપે? આ પૈકીનો બીજો વિકલ્પ જ એમને અભિપ્રેત હોય એમ લાગે છે, કારણ કે એઓ તરત જ કહે છેઃ 'સાહિત્યકારનું પ્રયોજન અને પોતાના પરામર્શનો તોલ કરી સાહિત્યકારની સફળતાની માત્રાનો વિવેચક ક્યાસ કાઢે છે.'5 આવું તાત્પર્ય જ કવિનું પ્રયોજન છે અને તાત્પર્ય સહેજે ઊપસી આવે એવા ઘટક અંશો જ એને ઇષ્ટ છે.... તેથી દરેક ઘટક અંશમાં સપ્રયોજનતા રહે છે.6 થોડે આગળ જઈને વળી આ પ્રયોજનને એઓ 'રહસ્ય' કહે છે ને ઉમેરે છેઃ 'રહસ્ય કે અન્તને નિશ્ચિત કરી તે અનુસાર પૂર્વોક્ત ઉપાદાનને વ્યવસ્થિત કરે છે.'7 શ્રી રામનારાયણ પાઠક પણ 'ભાવનાથી જોયેલા રહસ્યને અવલમ્બીને પછી કળાની સૃષ્ટિ રચાય છે.'8 એમ કહે છે. કવિ ઉત્તમ રહસ્યવાળા અનુભવમાં રાચે છે તેથી કૃતિ ઉત્તમ અનુભવ કરાવે છે એમ એઓ કહે છે. આ રહસ્ય કવિ કાવ્યની શરૂઆત થતાં પહેલાં શોધી કાઢીને પછી એને શબ્દદેહ આપે છે કે એ રહસ્યનો આવિષ્કાર કાવ્ય રચાતાં રચાતાં થાય છે? આ પ્રશ્નનો વિચાર શ્રી ઉમાશંકર જોશીએ પણ કર્યો છે. એઓ પણ એમ માને છે કે 'આખી કૃતિનું દર્શન તો કવિને હોય જ છે. એટલે એને સાકાર કરવામાં જ્યારે જ્યારે એ રોકાય ત્યારે પોતાના ચિત્તને સમાહિત કરવાનું એને માટે સુગમ નીવડે. જો કવિના હાથમાં સદ્ભાગ્યે આરમ્ભમાં જ ભાવપ્રતીક આવી ગયું હોય છે તો એ યથાવકાશ આગળ વધીને સમગ્રને સાકાર કરવા સુધી પહોચે છે.'9 કેટલીક વાર યથાવકાશ નહીં પણ 'કલ્પનાના એક જ યત્નમાં, સિસૃક્ષાના એક જ આવેગમાં છંદ, ભાષા, અલંકાર, શૈલી – બધું જ ઘાટ પામી બેસે'10 એવી શક્યતા એઓ સ્વીકારે છે. વાલેરી સિસૃક્ષાના આવા આવેગથી જ સતર્ક રહેવાની ચેતવણી, પોતાનો એક અનુભવ ટાંકીને, ઉચ્ચારે છે તે સુવિદિત છે. શ્રી ઉમાશંકર ક્રોચે તથા કુન્તકની પરિભાષા સ્વીકારીને પ્રારમ્ભ દશાના આ દર્શનને 'સ્ફુરણા' કે 'અલૌકિક પરિસ્પન્દ' કહીને ઓળખાવે છે, ને એને આકારબદ્ધ કરવા માટે રૂપવિધાયક કલ્પનાના વ્યાપારને એઓ સ્વીકારે છે. આ આન્તરપરિસ્પન્દ તે જ પ્રેરણા, તે જ ક્રોચેનું intuition, ને એને પરિણામે જ 'વાસ્તવિક જગતના પદાર્થો કવિના ચિત્તમાં ભાવમય અલૌકિક રૂપે પ્રગટ થાય છે અને એ ભાવમય વિષયવસ્તુને વર્ણવી શકે એવા શબ્દો પસંદ કરે છે'11 એવું એમનું સ્પષ્ટ મન્તવ્ય છે. Intuition is expression એવું અદ્વૈત કલ્પીએ તો જ કવિના ચિત્તમાં પ્રકટેલા 'અનુભવ વસ્તુના ભાવરૂપની સાથેના શાબ્દિક રૂપના પૂર્ણ સામંજસ્ય'ને સિદ્ધ થતું સ્વીકારી શકાય. એઓ એમ પણ કહે છે કે 'વર્ણન12 પૂરું થયા પહેલાં દર્શન શું હતું તે ચોક્કસપણે કહી શકાતું નથી.'13 તો આરમ્ભનું આ દર્શન તે શું? એનો જવાબ એઓ આમ આપે છેઃ 'પ્રેરણા (દર્શન એનો જ પર્યાય બની રહે છે) એટલે માનવીય સંવિદ્માંથી કવિસંવિદ્ પ્રગટવાની શક્યતાનો ઇશારો.'14 આનું પરિણામ તે કાવ્ય નહીં, 'કાવ્ય તો એનું માધ્યમ.'15 'કવિસંવિદ્ એટલે જ રસ ને એ ભાવકસંવિદ્ થાય એટલે અવગમન પૂરું.'16 કવિસંવિદ્ તે ભાવકસંવિદ્ બને તે સાધારણ્યને પ્રતાપે. આમ આખરે એઓ સાધારણ્યના પર રૂપવિધાયિની પ્રક્રિયા ને અવગમનની પ્રક્રિયાનો ભાર નાખી દેતા લાગે છે.17 પ્રેરણાને શ્રી ઉમાશંકર ગૂઢ એવી પ્રક્રિયા ગણે છે. એના વ્યુત્પત્તિગત અર્થને કામે લગાડી એઓ એને કવિચિત્તને ધક્કો મારતી કહીને વર્ણવે છે.18 પ્રથમ ક્ષણમાં પ્રેરણા. કેટલીક વાર આ ક્ષણમાં જ કૃતિ સરજાઈ આવે એવી શક્યતા એમણે સ્વીકારી છે. બીજી ભૂમિકામાં પણ પ્રેરણાની પકડ નીચે જ રચનાકાર્ય ચાલે છે એમ એમનું કહેવું છે. લઘુ કૃતિઓ તો આ ભૂમિકાએ જ રચાઈ જાય છે. ત્રીજી ભૂમિકા મહાકાવ્ય કે પદ્યનાટ્ય માટે છે. આમ એઓ પ્રેરણાનો મહિમા સ્વીકારે છે.19 આ પ્રકારની વર્ણનાથી રચનાપ્રક્રિયા – આ બેમાંય કેટલીક વાર ભેળસેળ થઈ જતી લાગે છે. ક્રોચેએ કળાના બાહ્ય દેહનો (કળાકૃતિ આપણી સામે તો એ જ રૂપે આવી છે ને?) લગભગ કાંકરો કાઢી નાંખ્યો છે તેની

પાછળ બાહ્ય દેહ ઉપર જમાને જમાને ભાર મૂકવામાં આવે છે તેમાંથી ભાવકના ચિત્તને ખસેડવાનો એનો હેતુ શ્રી ઉમાશંકરને સ્તુત્ય લાગે છે.20 ટેકનિકમાં કળા પ્રત્યેની બહિર્દૃષ્ટિ એમને કામ કરતી લાગે છે. રશિયામાંના formalist અને હિન્દી સાહિત્યમાંના રીતિકાવ્યના વનવગડા એમને અભિમત નથી.21 રચના, નિબન્ધન, સંવિધાન, આયોજન આ કેવળ બહિર્દૃષ્ટિનો વિષય ગણાશે? એના વડે જ રૂપ નથી પ્રકટતું? 'બાહ્ય પ્રકટન' અથવા 'આવિષ્કાર'નો છેદ ઉડાડવો સહેલો નથી એટલું તો એમણે સ્વીકાર્યું છે.21 કળામાં થતાં રૂપવિધાનની પ્રક્રિયામાં કલ્પનાનું નામ દઈ, પ્રેરણાને મહત્ત્વ આપી, સાધારણ્યનો ઉપયોગ કરી આખરે એઓ 'સ્વરૂપાનુસન્ધાન' આગળ આવીને અટકે છે. 'રસ ભાવકના ચિત્તની વિશિષ્ટ સ્થિતિ છે.' એમ કહ્યા પછી એઓ ઉમેરે છેઃ 'એ એક આધ્યાત્મિક ઉન્મેષ છે' ને એથી જ કાવ્યની મદદથી 'માણસ જાણે કે સચ્ચિદાનન્દ બની રહે છે.22 આમ આપણે ક્રોચે, કુન્તક તથા અભિનવગુપ્તની આંગળી ઝાલીને કાવ્યલોકમાં વિહાર કરી આવ્યા. પણ પ્રયોજન અને ફળની વચ્ચેનો પેલો પદાર્થ શું એ વિશે કેટલો પ્રકાશ પડ્યો? 'રૂપ બાંધવાની પ્રક્રિયા શી જાતની હશે' એવો પ્રશ્ન એમને થાય છે ખરો, પણ એ 'કોઈક પ્રક્રિયા' છે એમ એઓ કહે છે. વળી કાવ્યકૃતિ પરથી જ કવિની સાધનાનો વિચાર કરી શકાય એમ કહીને એઓ કાવ્યકૃતિ તરફ આંગળી ચીંધે છે ખરા.

શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી પણ 'આંતર ઉપાદાન ઝીણવટથી ગૂંથાઈને આકૃતિ થવું જોઈએ' એ સ્વીકારે છે, પણ આ પ્રક્રિયાનું વર્ણન આપણને મળતું નથી. આન્તર ઉપાદાન અનુનેય ને આકારક્ષમ હોય જ એમ એઓ માને છે. સાહિત્યકૃતિની આકૃતિનું નિયામક તત્ત્વ એઓ સર્જકની જીવનદૃષ્ટિને લેખે છે. સામગ્રી જીવનમાંથી લાધી, એને ઇષ્ટ ઘાટ આપવાનો રહે. એ ઘાટ આપણે શી રીતે આપીએ છીએ? એના જવાબમાં એઓ કહે છેઃ 'ઘાટ તો આપણે સંવેદનાથી, મતિથી, દૃષ્ટિથી, કલ્પનાથી આપીએ છીએ.' આથી ઘાટ આપવાની પ્રક્રિયા કેટલે અંશે સ્પષ્ટ થશે? આ ઘાટ પછીથી 'સામગ્રીને આપેલો વળ' બની રહે છે. એના પર રસના સ્વરૂપનો તથા આનન્દથી સૂક્ષ્મતાનો આધાર રહે છે એવું એઓ સ્વીકારે છે. આટલે પહોંચ્યા ન પહોંચ્યા ત્યાં વળી પરિણામના વર્ણનમાં આપણે અટવાઈ જઈએ છીએ. આ રસ તે એમને મતે શું છે? 'કૃતિના વિમર્ષને અન્તે લેલીન કરતી કોઈ વિશિષ્ટ અવસ્થાનો સાક્ષાત્ અનુભવ?' પણ કવિના વ્યાપાર અને અભિયોગ માટેનું ઇષ્ટ ધ્યેય તો રમણીયતા છે. આ રમણીયતાને જગન્નાથ જોડે કશો સમ્બન્ધ નથી. શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદની વિવેચનામાં મૌલિભૂત તત્ત્વ તે આ રમણીયતા છે. એને તેઓ પોતે 'કલશરૂપ' કહે છે. એમના મનમાં કાવ્યાસ્વાદના પરિણામની અવસ્થાનો ક્રમ કંઈક આવો છેઃ સૌપ્રથમ રસાસ્વાદ, પણ ત્યાં આપણે અટકતા નથી. કાવ્યના પ્રવાહ સાથે એ ઓછોવત્તો આહ્લાદક નીવડે. પણ શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદને મતે રસમાં ક્રમ છે, એ સમયમાં પ્રવર્તે છે, એટલું જ નહીં, ઘટકો સાથે રહેતો વિશિષ્ટ ક્રમ પણ છે. પણ રમણીયતા કે સૌન્દર્ય (આમ કહ્યું હોવા છતાં સૌન્દર્યને રમણીયતાનો પર્યાય માનવાની આપણે ભૂલ કરવાની નથી)માં ક્રમ નથી. સૌન્દર્ય કૃતિના અવગાહનને અન્તે થતો યુગપત્ સાક્ષાત્કાર છે. એમાં ક્રમ નથી, એ કાલાબાધિત છે. એ કૃતિનો સમગ્ર વિમર્શ છે. મનને લેલીન કરતી અવસ્થા છે. આમ આ સ્થિતિ રસોત્તર સ્થિતિ છે. રસના તત્ત્વને પચાવી લીધા પછી એ ઉત્પન્ન થાય છે. રમણીયતા સૌન્દર્યથીય વ્યાપક પદાર્થ છે. રસનો અભાવ હોય ત્યાં પણ રમણીયતા હોય. રમણીયતામાં ભવ્ય, રૌદ્ર, રમ્ય, સુન્દર ચારુ – આ બધાનો સમાવેશ થાય છે.24 બ્રહ્માનન્દની નજીક આપણે નથી જઈ પહોંચતા? જે અનુભવની બહાર છે તેના પરિણામ વડે અનુભવગોચર એવા તત્ત્વને ઓળખાવવાનો આ પ્રયત્ન કેટલે અંશે કાર્યકર નીવડે એ પ્રશ્ન છે. આ સંજ્ઞાબહુલતા ગૌરવદોષ નથી ઊભી કરતી?

આપણે કાવ્યતત્ત્વવિચાર તરફ જ કેમ વધુ ઝોક બતાવીએ છીએ? સાહિત્યનાં અન્ય સ્વરૂપોને મુકાબલે

શબ્દની શક્તિ કાવ્યમાં વધુ પ્રકટ થાય છે ને એને અંગેના પાયાના પ્રશ્નો કાવ્યચર્ચાને નિમિત્તે જ ઊભા થાય છે. આ એનું એક કારણ છે એમ માનવામાં આવે છે. ગદ્યને તપાસવાનાં સાધન આપણને પરમ્પરાએ ઝાઝાં સંપડાવ્યાં નથી, કારણ કે ગદ્યનો વિકાસ કંઈક પાછળથી થયેલો છે. કવિતાની વિવેચના તો કેટલાક મુદ્દાઓ પરત્વે ભારે ઝીણવટથી આપણે ત્યાં થયેલી છે. સિદ્ધાન્તચર્ચાનો લાભ પ્રત્યક્ષ કાવ્યવિવેચનને સન્તોષકારક રીતે મળ્યો નથી. એ પરત્વે કંઈક ઉદાસીનતાનું વલણ પણ જણાય છે. શ્રી ઉમાશંકર એનું આવું કારણ આપે છે તે ચિન્ત્ય છે: 'વિવેચક પ્રૌઢતા પામતો જાય તેમ પોતાને અભિપ્રેત સાહિત્યસિદ્ધાન્તોને આમતેમ ઉથલાવી જોવા લલચાય ખરો.... કોઈ કોઈ વિવેચકનો તાત્ત્વિક વિચારોમાં જ રસ કેળવાય અને એ તરફ એ વળે અને બને કે પછી ત્યાં જ રમમાણ રહે ને સાક્ષાત્ વિવેચનકાર્યમાંથી એનું મન ઊઠી પણ જાય.'25 આપણી આજની પરિસ્થિતિ માટે આપણા વિવેચકોની પ્રૌઢતા કેવળ આશ્વાસન રૂપ બની રહે છે. સિદ્ધાન્તચર્ચા તે તે તબક્કાની સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિના અનુલક્ષમાં જ થઈ શકે. આપણાં સમકાલીન કાવ્યસાહિત્ય પરત્વે જ્યાં પ્રશ્નો ઊભા થાય છે ત્યાં શ્રદ્ધા, કવિની જવાબદારી, સમસામયિક રુચિ ને નીતિ – આની વાત ભારે અભિનિવેશથી થતી જોવામાં આવે છે. અભિવ્યક્તિની ભંગીઓ, રચનાપ્રક્રિયા – આમાંથી ઊભા થતા મુદ્દાઓ કંઈક ગૌણ લેખવામાં આવે છે. શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી પ્રશ્ન કરે છે: 'કાવ્યોનાં મૂલ્યમાં વિવેક કરવાનો આવશે તે શા વડે કરીશું? કેવળ અભિવ્યક્તિની સફળતા જોઈને કાવ્યનું તારતમ્ય કેમ સાંપડશે? અભિવ્યક્તિની સફળતા ઉપરાંત કાવ્યનો બીજો કસ નથી!'26

અહીં આક્રોશની માત્રાને ગાળી નાખીને મુખ્ય મુદ્દો તપાસીએ તો તે આ છે: કાવ્યનું મૂલ્ય શું? એ સિદ્ધ થયું કે નહીં તે શેને આધારે નક્કી થાય? શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદને મતે આકારના કેવળ ઔચિત્યથી એમની મૌલિભૂત રમણીયતા સિદ્ધ નહીં થાય, ને જો એમ એ સિદ્ધ થઈ ગણાશે તો કવિતા વક્રોક્તિથી આગળ નહીં જાય. ને આપણે ત્યાં રીતિવાદનો નવો અવતાર થશે.27 'રચનાની બહાદુરી'થી ભાવકનું ચિત્ત ન જીતી શકાય. નવા આકારો, કંઈક નવું, આકર્ષક ધ્યાન ખેંચે એવું, આઘાતક કરવાની વૃત્તિ, અને ફેશન ખાતર થાય છે.'28 બીજી બાજુથી એઓ આ કવિતા વિશે 'આકારનિર્માણ'ની શિથિલતાની ફરિયાદ કરે છે. સુરેખ ઘાટીલું સર્જન આજનો કવિ કરતો નથી. અહીં 'આકાર'થી ખરેખર એમને જુદી જુદી બે વસ્તુઓ અભિપ્રેત હોવી જોઈએ. આકારની આગળ 'રમ્ય' વિશેષણ મૂકવાનો એમનો આગ્રહ છે. લઘુ કૃતિઓમાં વ્યવસ્થિત બંધની ગુંજાયશ નથી. મહાન દીર્ઘ ને ઉત્કટને માટે એમનો આગ્રહ છે. કવિતા પ્રતીકરાગી બની છે એ કારણે પણ એમાં અપલક્ષણ પ્રવેશ્યું છે, કારણ કે એમને મતે વસ્તુના દર્શનથી કવિના ચિત્તમાં સ્વયંભૂ સ્ફુરણ થવું જોઈએ તેને બદલે આજના કવિઓનો ક્રમ એમને કંઈક ઊંધો લાગે છે. અહીં 'સ્વયંભૂ સ્ફુરણ'ના પર ભાર છે. જે ગાળાની કવિતા માટે શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ રમણીયતાના અભાવની ફરિયાદ કરે છે તે જ કવિતાની વાત કરતાં શ્રી સુંદરજી બેટાઈ આમ કહે છે: '...રમણીયતાની એણે આસક્તિ કેળવી છે.'29 અહીં જુદી જુદી બે રમણીયતાઓની વાત ચાલે છે તે દેખીતું છે.

આપણું સદ્ભાગ્ય છે કે ઊહાપોહ ચાલતો રહે છે, વિચાર વિચાર જોડે અથડાય, તણખો પ્રકટે ને એ દરમિયાન થોડાંક સત્યની કદીક અલપઝલપ ઝાંખી થઈ જાય છે. શ્રી ઉમાશંકર ઉત્તરપક્ષને રજૂ કરવાની જવાબદારી સ્વીકારે છે એમ કહીએ ત્યારે શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદનાં કેટલાંક ગૃહીતો એમને પણ સ્વીકાર્ય છે એનું વિસ્મરણ ન થવું ઘટે. આકાર એટલે ભૌમિતિક સૌષ્ઠવ છે એમ કહીશું? આકારગત કસોટીને સૌન્દર્યની બાહ્ય કસોટી એઓ કહે છે. કળાનું સત્ય તે કળાકારના દર્શનનું સત્ય એમ એઓ કહે છે.30 આ દર્શનમાં 'અલૌકિક વિરોધાભાસિતા' રહી હોય એમ એઓ સ્વીકારે છે. અહીં 'અલૌકિક'થી એમને શું અભિપ્રેત છે તે સન્દર્ભથી પૂરું સ્પષ્ટ થતું નથી.31 શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદની જેમ એઓ પણ માને છે કે અસુન્દર લેખાતાં તત્ત્વ

સૌન્દર્યમાં અન્તે રૂપાન્તર પામે છે.32 આ રૂપાન્તરની પ્રક્રિયાનો આલેખ આપી શકાય કે કેમ એ વિશે વાત કરતાં એઓ બીજી બાજુ ફંટાઈ જાય છે. આકારને સ્થાને એઓ ક્યાંક 'કલા-આકાર' એવી સંજ્ઞા પણ વાપરે છે. 'આકાર' શબ્દથી એમને બહુ સન્તોષ નથી. હમણાં જ એમણે એ એ શબ્દને સ્થાને 'સન્દર્ભ' શબ્દ યોજવાની હિમાયત કરી હતી, કારણ કે સન્દર્ભમાં સામગ્રી તથા એને પ્રાપ્ત થતાં રૂપનો ભેગો સમાસ થાય છે. શિલ્પનો એના ઉપાદાનમાંથી માત્ર આકાર સિદ્ધ કરવાનો હોય છે, જ્યારે કાવ્ય સમયમાં પથરાય છે, અને એ એના ઉપાદાનનો 'બાહ્ય' આકાર માત્ર નથી. શિલ્પનો આકાર એ માત્ર બાહ્ય આકાર છે. એટલાથી એનું નભી જાય છે એવું અહીં કશુંક એમને અભિપ્રેત લાગે છે. કાવ્યમાં કૃતિનો અંશેઅંશ સમગ્ર સંવાદિતાને અનુકૂળ છે કે નહીં તે વિશે જાગ્રત રહેવું જોઈએ એમ એઓ કહે છે, તો શિલ્પમાં, ચિત્રમાં પણ આવી અપેક્ષા નથી રહેતી? સર્જન માત્રમાં આવી અપેક્ષા નથી રહેતી?33 કવિ દર્શનને અનુરૂપ વર્ણન કરી શકે ત્યારે એની સાધના પૂરી થાય છે.34 દર્શન કાવ્યની રચના દરમિયાન સિદ્ધ થતું આવે છે કે એની પાસે પહેલેથી હોય જ છે? એઓ સ્વીકારે છે ખરા કે વર્ણન પૂરું થયા પહેલાં દર્શન શું હતું તે ચોક્કસપણે કહી શકાય નહીં, એનું આન્તરરૂપ ને બાહ્ય આકાર એવા આથી ભેદ પાડવાના રહે છે. આગળ જોઈ ગયા તેમ એઓ 'સ્વરૂપાનુસંધાન'ને 'કાવ્યાસ્વાદનું' પરિણામ લેખે છે. આ અર્થમાં આચાર્યોએ કાવ્યાનન્દને 'બ્રહ્માસ્વાદ' જેવા તરીકે ઓળખાવ્યો તેનું એઓ સમર્થન કરે છે. આ સ્વરૂપાનુસંધાનની મદદથી નીતિનો મુદ્દો એક rhetorical પ્રશ્ન પૂછીને એઓ સમેટી લે છે. 'સ્વરૂપાનુસંધાન.... શક્ય બનાવતી કાવ્યકળા એકંદરે નીતિવિરોધી શી રીતે હોઈ શકે? સુન્દર રૂપે જે સત્ય પ્રગટતું હોય તે શિવ – કલ્યાણકારક ન હોય એમ શી રીતે બને?'35 કાવ્યના જીવન સાથેના સમ્બન્ધ પરત્વે પણ આપણે ત્યાં સારો એવો ભાર મૂકવામાં આવે છે. કવિની સમાજ પ્રત્યેની જવાબદારી શી હોઈ શકે એની પણ ચર્ચા થાય છે. આ બાબતમાં પણ શ્રી ઉમાશંકર તથા શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદ વચ્ચે ઝાઝો મતભેદ નથી. 'સમસંવેદન'ના ગાળાના શ્રી ઉમાશંકર કાવ્યસર્જનને આધિભૌતિક વ્યાપાર ગણાવનાર પર વ્યંગ પણ કરે છે. કાવ્ય એ ચિદ્‌વ્યાપાર છે ને એ જીવનાવલમ્બી, જીવનનિર્ભર, જીવનમર્યાદિત, જીવનનિષ્ઠ છે અને જીવનસાપેક્ષ છે એમ એઓ કહે છે. એમણે આપેલી એક સરખામણી એમની વિચારણા પરત્વે દ્યોતક બની રહે છેઃ '....કાવ્યકલા જીવનનિષ્ઠ છે. જેમ કોઈ પણ ઇમારત પૃથ્વીનિષ્ઠ છે. કોઈ પણ ઇમારતની રચના પૃથ્વીના ઘટક અંશોની જ બનેલી હોય છે. કાવ્ય અને જીવનનો પરસ્પર સમ્બન્ધ પણ તેવો જ છે. ઇમારતની રચનામાં કે તેના કળારૂપના આસ્વાદમાં સ્થાપત્યના જ વિશિષ્ટ નિયમોનું સ્મરણ કરવું યથાર્થ ગણાય. પણ તે ઇમારતના અસ્તિત્વ અંગે બીજા પ્રશ્નો પણ વિચારવાના રહે છે. ભૂસ્તર દૃષ્ટિએ ઇમારત કેવી જમીન ઉપર બંધાઈ છે એ જોવું જોઈએ.36 સ્થાપત્યરચનાની ચર્ચા કળાના આસ્વાદ માટે યથાર્થ ગણાય એવું એમણે સ્વીકાર્યું છે; ને આથી જ 'કવિકર્મ' નામના નિબન્ધમાં આગળ વધીને કવિકર્મ તે જ કવિધર્મ એમ પણ કહ્યું છે. જીવનને અનુકૂળ રહીને જ કાવ્ય એ નામને પાત્ર થાય છે. પણ કાવ્યત્વ પામ્યા પછી એને માત્ર કાવ્યના ધોરણે જ જોવું જોઈએ એમ કહ્યા પછી વળી ઉમેરે છે, 'કાવ્યની કસણી માત્ર કાવ્યશાસ્ત્રના ધોરણે જ થાય એ બસ નથી, જીવનશાસ્ત્ર-સમાજશાસ્ત્રને ધોરણે પણ થવી જરૂરી છે.'37 કાવ્ય અસ્તિત્વમાં આવે એના ક્ષેત્રના નિયમોને વશ વર્તીને પણ એ અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવા માટે એણે 'જીવનના નિયામક તત્ત્વોના શાસનમાં' રહેવું જોઈએ એવો એમનો અસન્દિગ્ધ અભિપ્રાય છે પણ 'કવિકર્મ' નિબન્ધમાં એઓ કવિતાના આત્મપર્યાપ્ત આત્મનિર્ભર જગતનો ઉલ્લેખ કરે છે. એવા જગતનો નિર્દેશ કરવામાં ભાષાને જુદી રીતે પ્રયોજવી પડે છે, એટલે કે એ બહિર્‌-નિર્દેશક મટીને અન્તર્‌-નિર્દેશક બને એ જરૂરી થઈ પડે છે. આ અન્તર્‌-નિર્દેશક બનવાની ભાષાની રીતિ શી? શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદની જેમ એઓ પણ 'ઇબારત સાથે છૂટ લેવાનો' ઉલ્લેખ કરે છે, 'ઠરડમરડ' શબ્દ પણ વાપરે છે. કાવ્યમાં પ્રયોજાતી ભાષા એ ઇબારત સાથેની છૂટ કે ઠરડમરડ માત્ર છે, એમ કદાચ એમને અભિપ્રેત નહીં હોય, કારણ કે પછી તરત એઓ વર્ણસંઘટના ને અર્થસંઘટનાનો ઉલ્લેખ

કરે છે. એ પરત્વે છન્દ, અલંકાર ને ભાવપ્રતીક વગેરે સાધનોનો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. ભાષાની બહિર્-નિર્દેશકતાનો ધ્વંસ ન થવો જોઈએ એઓ એનો આગ્રહ રાખે છે. શબ્દના અભિધામૂલક અર્થના પાયાને સાવ છોડી ન દેવો જોઈએ એમ જ કદાચ એમને કહેવું છે, પણ વ્યંજના પરનું અભિધાનું નિયન્ત્રણ ન રહે તો કાવ્ય આત્મસંભાષણ બની જાય એવો ભય પણ એમણે વ્યક્ત કર્યો છે.38 આ રીતે વ્યંજનાની અતિગૂઢતા કે esoteric symbols કાવ્યસંક્રમણમાં વિઘ્નરૂપ નીવડે એવું એમને અભિપ્રેત છે. શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદની જેમ કાવ્ય અવગમનને અન્તે સફળ થયું એમ એઓ પણ માને છે. કવિ જો ભાવકને કાવ્યાનુભવ કરાવવા ઇચ્છતો હોય તો એણે ‘ભાવકની અનુભવગ્રાહકતાનું વ્યાકરણ’ જાણી લેવું જોઈએ એવો એઓ આગ્રહ રાખે છે.39 કવિએ યોજેલાં પ્રતીકો ભાવકને અનુભવગમ્ય હોવાં જોઈએ એમ પણ એઓ કહે છે. આ ભાવક તે સહૃદય કે તદ્વિદ્ એમ જ આપણે સમજવું રહ્યું, ને છતાં કવિ આ રીતે પ્રતીકો યોજવાની સભાનપણે કાળજી રાખે ખરો? એ ‘અનુભવગ્રાહકતાનું વ્યાકરણ’ કોણ રચી આપે? એ રચી શકાય ખરું? કવિ કાવ્યને શબ્દબદ્ધ કરે છે ત્યારે એના પ્રથમ ભાવક લેખે એનું આકલન કરે છે, રચનાની દરેક અવસ્થાએ એ પોતાનામાંના ભાવકવિવેચકને હાજર રાખે છે. કાવ્ય કાવ્યનું જ સંક્રમણ કરે એવું વાલેરીનું કથન તો ઉમાશંકરને માન્ય છે. કવિ exploration કરતો હોય તો ભાવકને પક્ષે પણ થોડા સાહસની અપેક્ષા રાખવી વધારે પડતી નહીં લેખાય.

શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદને મુકાબલે શ્રી ઉમાશંકરને એક લાભ છેઃ એઓ પોતે કવિ છે અને ‘સંસ્કૃતિ’ના સજાગ તન્ત્રી લેખે સર્જાતાં કાવ્યોના પ્રત્યક્ષ સમ્પર્કમાં સતત રહેવાનું એમને માટે અનિવાર્ય છે. એનો લાભ આપણી વિવેચનાને મળ્યો છે. સર્જક સર્જનની પ્રક્રિયા દરમિયાન, પ્રેરણા જેવા ગૂઢ તત્ત્વને હંમેશાં વશ વર્તતો નથી હોતો ત્યારે કાવ્યનિમિર્તિની કેટલીક સમસ્યાઓનો સામનો કરતો હોય છે, એટલું જ નહિ, કેટલીક વાર સર્જન પરત્વેનો કશોક પડકાર ઝીલવાને માટે પણ એ ઉદ્યત થતો હોય છે. શ્રી ઉમાશંકર એ રીતે પદ્યનાટ્યને નિમિત્તે લયસામર્થ્યવાળા અનુકૂળ વાહન રૂપ છન્દની ને ભાવપ્રતીકોની તથા કલ્પનોની ચર્ચા કરવા પ્રેરાયા છે. પ્રતીકયોજનાની બાબતમાં એમને મતે, આપણી કવિતા પાછળ રહી નથી; પણ લયની બાબતમાં આપણે ઊંઘમાં જ છીએ એવો એમણે સ્વીકાર કર્યો છે તે આ બાબતમાં એઓ કેટલા સન્નિષ્ઠ અને સચિન્ત છે તે બતાવે છે. લય વિશેની આપણી વિચારણા હજી પ્રાથમિક અવસ્થામાં છે. લયની વિભાવના એક સંકુલ વિભાવના છે. એક રીતે જોઈએ તો છન્દની સાભિપ્રાયતા એ લયયોજનામાં કાર્યકર નીવડે એ દૃષ્ટિએ જ છે. એલિયટ verseને punctuation લેખે છે તે સૂચક છે પણ લયનું નિર્ણાયક તત્ત્વ શું? આપણી ભાષામાં પ્રયત્ન કે સ્વરભારનું તત્ત્વ એટલું પ્રબળ નથી. લય એટલે વર્ણમાધુર્ય એવો અર્થ કરીએ તો અલ્પવ્યાપ્તિનો દોષ વહોરવા જેવું થાય. છતાં લયહિલ્લોલ, લયનો કેફ વગેરે સંજ્ઞાઓ આ પ્રકારના કોકને સૂચવે છે. કોમળ અને કઠોર વર્ણોનું સંયોજન પણ અમુક સન્દર્ભમાં અભીષ્ટ નીવડે. લયમાં ધ્વનિઓના પુનરાવર્તન અને પુનઃસંયોજનની પ્રક્રિયા કામ કરતી હોય છે. આ પુનરાવર્તનની અનેકવિધ શક્યતા છે; દરેક પુનરાવર્તનને પ્રસંગે ભાવાનુકૂળ સમૃદ્ધિનો ઉપચય થતો રહે છે. લય કાકુનિષ્ઠ પણ કેવળ ન હોઈ શકે ને છતાં અમુક વિશિષ્ટ સન્દર્ભમાં કાકુભેદ જ એનું નિર્ણાયક તત્ત્વ બની રહે. ભાષાને નવા વળાંક આપવાની લયની શક્તિનો હજી આપણે પૂરો તાગ કાઢ્યો નથી તે દેખીતું છે. શબ્દોની વ્યંજકતાની માત્રા સમર્થ રીતે યોજેલો લય કેવી વધારી આપે છે એનાં નિદર્શનો ઉમાશંકર, નિરંજન વગેરે પૂરાં પાડે છે. પણ લયનું એકમ શી રીતે નક્કી કરીશું? કેટલીક વાર એક પંક્તિમાં એ પ્રકટ થાય, કેટલીક વાર આખા કાવ્યમાં જુદા જુદા લયનું મળીને એક સંકુલ મંડળ રચાય. અછાન્દસ રચનાઓ લય વિનાની નથી હોતી. થોડી અછાન્દસ રચનાઓનું આ દૃષ્ટિએ પૃથક્કરણ થાય એવી અપેક્ષા રહે છે. કેટલીક વાર અર્થના મિજાજને અનુકૂળ રીતે પંક્તિઓ કીડીની હારની જેમ ચાલે છે, એમાં નાનો શો તરંગ પણ ઊભો થતો

દેખાતો નથી, કેટલીક વાર એમાં વર્ણવર્ણનું આસ્ફાલન દેખાય છે, કેટલીક વાર એમાં શ્વાસને રૂંધે એવી ભારેખમ સંઘટના હોય છે તો કેટલીક વાર ખરતાં પીંછાની જેમ એ સેલારા મારે છેઃ એકસૂરીલાપણું functional પણ હોઈ શકે. આ લય સૂક્ષ્મ ને પ્રકટ એમ બંને પ્રકારના હોઈ શકે. આભાસી અનવસ્થાના પડ નીચે લયથી એક ભાત રચાતી આવે એવું પણ બને. લય એટલે વર્ણસંવાદ એવું માની લેવાની જરૂર નથી, સંવાદ અનેક પ્રકારના pattern પૈકીનો એક છે. લય જેમ સૂક્ષ્મ તેમ એને સંવાદના ચોકઠામાં ગોઠવવો મુશ્કેલ. ‘અનિશ્ચિત લય’ જેવી સંજ્ઞા વદતોવ્યાઘાત જેવી છે, એનું નિયમન ઓછુંવત્તું પ્રકટ હોય એમ બને. કાવ્યનો બન્ધ ટકાવી રાખનારું લય એક મહત્ત્વનું તત્ત્વ છે. Harmonyનો એક અર્થ નોર્થ્રોપ ફ્રાય ‘stable and permanent relationship’ એવો આપે છે. લયને આ અર્થમાં સંવાદસાધક કહી શકાય. આ દૃષ્ટિએ concordની જેમ discordનું પણ મહત્ત્વ છે; discord ક્લેશકર નીવડે છે એવું નથી, એ કાનને સતેજ બનાવીને પછીની ભૂમિકા તરફ અગ્રસર કરે છે; આથી એમાં એક પ્રકારનું ક્ષેપક બળ રહ્યું હોય છે. કાવ્ય તથા સંગીતના સમ્બન્ધની ચર્ચા આપણે ત્યાં ચાલતી આવે છે. શ્રી ઉમાશંકરે યોગ્ય રીતે જ કહ્યું છેઃ ‘અગેયતાની ચર્ચા આપણે કવિતાના ઘરમાં નકામી જ દાખલ કરી છે.’40 સ્વરવ્યંજનની મનોરમ સંકલના, સુરાવટ, ગુંજન – એવા શબ્દો કવિતામાંના સંગીત તત્ત્વને સૂચવવા વાપરે છે.41 સાથે નોર્થ્રોપ ફ્રાયનું આ વિધાન પણ યાદ રાખવા જેવું છેઃ ‘When we find sharp barking accents, long cumulative rhythms sweeping into paragraphs, crabbed and obscure language, mouthfuls of consonants, the sputtering rumble of long words, and the bite and grip of heavily stressed monosyllables, we are most likely to be reading a poet who is being influenced by music.’ આ પ્રકારનું discordant texture કવિતાને ખપનું તો છે જ. શ્રી ઉમાશંકરે પોતાના જ એક કાવ્યની લયયોજના સ્વરભાર તથા કાકુને આધારે બતાવી છે. કવિને એ અભિપ્રેત છે એ બરાબર છે. બીજો તદ્વિદ આ જ યોજના એમાંથી પામશે એમ કહી શકાશે? ડો. ભાયાણીની આ વિષેની ચર્ચા સર્વ પ્રસ્તુત પ્રશ્નોને વિશદ રીતે ઉપસ્થિત કરતી હોઈ ઉપકારક છે.

છન્દોની બાબતમાં સંસ્કૃત વૃત્તોનો વપરાશ આપણે હજી છોડી શક્યા નથી તે એક સૂચક ઘટના છે. એમાં યથાનુકૂળ પ્રવાહિતા ઉપજાવી લેવાના અનેક રીતે પ્રયત્ન થતા રહે છે. પણ આની મર્યાદા પણ છે. શ્રી ઉમાશંકર એમ માને છે કે સંસ્કૃત વૃત્તોને કારણ દૃઢ પકડવાળી સ્નાયુબદ્ધ રચના ગુજરાતીમાં શક્ય બની છે.42 આવી રચનાઓ કેટલી? કૃત્રિમ કાવ્યાભાસી ઇબારત ઊભી કરવામાં સંસ્કૃત વૃત્તોની જવાબદારી ઓછી નથી. શબ્દોના ક્લેશકર વિશ્લેષ, લઘુ ગુરુમાં લેવાતી છૂટ, સંસ્કૃત શબ્દોનું ભરણું. આ બધાંનો પણ વિચાર કરવાનો રહે. આ વૃત્તોને કારણે પ્રવેશતું તત્ત્વ કંઈક યાન્ત્રિક સ્વરૂપનું છે. છન્દનું નવું વ્યક્તિત્વ પ્રકટાવવાને જે સમર્થ પ્રતિભા જોઈએ તે ક્યાં છે? મહાકાવ્યને માટેના છન્દની શોધ ચાલતી હતી, હવે મહાકાવ્યનું ઝાઝું નામ લેવાતું નથી, જોકે શ્રી ઉમાશંકરે આવી આશા એક વાર પ્રગટ કરી હતીઃ ‘મનસુખલાલ ‘કુરુક્ષેત્ર’ પૂરું કરે તો તે અને પૂજાલાલ મહાકાવ્ય મન ઉપર લે તો તે સિદ્ધ લયમાં જ મળી રહે.’43 આ સિદ્ધ લય આપણને મળશે એવી આપણે પણ આશા રાખીએ. મહાકાવ્ય લખનારે, શ્રી ઉમાશંકરે કહ્યું છે તેમ, ‘ભારતના ગંભીર આત્માની છબિને કાવ્યબદ્ધ કરવાની રહેશે.’ પદ્યનાટ્યને માટે ઉમાશંકર પોતે છન્દોના પ્રયોગો કરવા પ્રેરાયા છેઃ શાલિનીમિશ્રિત ઉપજાતિ, પરમ્પરિત કવિત તથા અનુષ્ટુપને એમણે યોજી જોયા છે. આ ઉપરાંત પ્રવાહી પરમ્પરિત રચનાઓ માટે આપણે ઝૂલણા, હરિગીત, ગુલબંકી, લાવણીનો ઉપયોગ કરતા આવ્યા છીએ. ડો.ભાયાણીએ બતાવ્યુ છે તેમ ‘પરમ્પરિત’ ઝૂલણા તે ઝૂલણા જ રહે છે ખરો એ પ્રશ્ન થાય છે. આવર્તનો એકસૂરીલાં બને કે એના એકમ પરત્વે મૂળ બંધારણ જળવાય નહીં એવી અતન્ત્રતા પ્રવર્તે તો એ કેટલે અંશે ઉપકારક નીવડશે એ પ્રશ્ન છે. અછાન્દસ્

રચનાઓનો હવે તો ગંજ ખડકાયો છે. પદ્યથી પ્રાપ્ત થતું નિયન્ત્રણ ચાલી જતાં કવિએ પોતે સ્વ-તન્ત્ર ઊભું કરવાનું રહે છે, એ તન્ત્ર તો હોવું જોઈએ, નહીં તો શબ્દાળુતા પ્રવેશે, સામગ્રીનો સંયમ ને ઔચિત્યપૂર્ણ ઉપયોગ શક્ય ન રહે ને સરવાળે શુદ્ધ કાવ્યને એ વિઘાતક નીવડે. અછાન્દસનો પ્રયોગ સૌ જોખમ સ્વેચ્છાએ વહોરીને જ કરે ને એવી જવાબદારીના ભાનપૂર્વક કરે તો જ વાજબી કહેવાય. પદ્યના માળખામાં જેમ ગદ્યની લઢણ લાવીને કૃત્રિમ કાવ્યાભાસી ઇબારતથી મુક્ત થવાનો પ્રયત્ન થયો. તેમ અછાન્દસ રચનામાં પણ વૃત્તગન્ધી લયનો સંચાર કરવાના પ્રયત્નોની શક્યતાને આપણે સાવ નકારી નહીં શકીએ.

અલંકાર અને પ્રતીકનો આપણી વિવેચના શી રીતે વિચાર કરે છે? કલ્પનાના કાવ્યમાં થતા વિનિયોગનું સ્વરૂપ તથા તે તે સન્દર્ભમાં એ કલ્પનો, પ્રતીકો કે અલંકારોની functional સાભિપ્રાયતા આપણે વિચારતા થયા છીએ ખરા? શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદે છેક 1926માં ‘પ્રતિરૂપ’ શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો છે, પ્રારમ્ભમાં type માટે ને પછીથી ત્રણ વર્ષ બાદ આજે આપણે જેને કલ્પન કહીએ છીએ તેને માટે. આમ વાપર્યા બાદ પાંચેક વર્ષ રહીને એઓ પ્રતિરૂપનાં લક્ષણ બાંધી આપે છે. પ્રતિરૂપ પદ્યબન્ધને કવિતાની કોટિમાં મુકાવનારું તત્ત્વ છે એમ એઓ માને છે. પ્રતિરૂપને કલ્પનાવ્યાપાર કહીને ઓળખાવે છે ને એના ફાલ માટેની ફળદ્રુપ ભોંય ઊર્મિની છે એમ એઓ કહે છે.44 પ્રતિરૂપો ચક્ષુ સમીપ માનવજીવનને પરિચિત રમ્ય રૂપો ઊભાં કરી આપે છે. એમને મતે એ ચક્ષુર્વિષયક કલ્પનાને સ્પર્શતી સંજ્ઞા છે. પ્રતિરૂપ દ્વારા ‘પરિચિત અલ્પપરિચિત કે કેવલ અસંભવિત કે અસત્ય કદાપિ હોય પણ ભૂત, પાતાલ, સ્વર્ગ અપ્સરા ઇત્યાદિ જેમ વહેમ રૂપે પરિચિત – વસ્તુ આદિનું સ્મરણ જાગૃત કરે, આંખ આગળ તરતું હોય એમ ઉપજાવે. બીજી રીતે કહું તો કલ્પનાને રોકે, વ્યાપારશીલ બનાવે, એવું ભાવ કે વિચારનું, વસ્તુ કે બનાવનું ભાષા દ્વારા અનુકરણ તે પ્રતિરૂપ.’45 આવી એમની સમજનો એમણે ભક્તિકાવ્યના સન્દર્ભમાં જ વિનિયોગ કર્યો છે, ને પાછળથી અર્વાચીન કવિતાના પ્રતીકરાગી વલણને એમણે ભાંડ્યું પણ છે. એ વાત સાચી છે કે જ્યાં ત્યાં પ્રતીકને ચીંધીને એને ચતુરાઈથી સમજાવવાની પ્રવૃત્તિ પણ કદીક થતી જોવામાં આવે છે. અમેરિકી નવલકથાકાર મૅરી મૅકાર્થીએ પ્રતીક શોધવાની પ્રવૃત્તિને ‘a socially competitive enterprise’ કહીને વ્યંગ કર્યો છે. કાવ્યમાંથી ઘણું બધું પામવાના લોભમાં, જ્યાં પ્રતીકકલ્પનો અનિવાર્ય નથી લાગતાં ત્યાં પણ યોજવામાં આવે છે. આની પ્રતિક્રિયા રૂપે શ્રી વિષ્ણુપ્રસાદે આવા ઉદ્ગાર કાઢ્યા હોય એમ સમ્ભવે. ભાષાની ગુંજાયશને વધારવાને માટે અલંકાર તથા પ્રતીક મહત્ત્વનાં સાધન છે એની ના નહીં. અલંકારનાં સ્વરૂપની, કાર્યની, પ્રકારની ઘણી ચર્ચા આપણા અલંકારશાસ્ત્રને વફાદારીથી અનુસરીને થતી રહી છે. એ પરિભાષાને અનુસરીને પ્રતીકોને તથા કલ્પનોને સમજાવવાનો પ્રયત્ન પણ થાય છે. મુખ્યાર્થવાચક શબ્દને કાઢી નાખવાથી કે સાધ્યવસાના લક્ષણામાં બને છે તેમ ઉપમેય-પ્રતિમેયનો ઉલ્લેખ પણ ન કરવાથી કે રૂપકાતિશયોક્તિ નામના અતિશયોક્તિ અલંકારના પ્રકારથી આ પ્રતીકને કંઈક સમજાવી શકાય એવો પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે. ઉપમેય મૂર્ત અને ઉપમાન અમૂર્ત હોય ત્યાં પણ પૃથક્ જનને મુશ્કેલી નડે. આથી ‘આત્મસંભાષણ’ કે ‘ગુહ્ય અથવા અંગત સંકેત’ની બૂમ પડે ને દુર્બોધતાનો આરોપ આવે. કલ્પનો સ્ફટિક કઠિન ને ઇન્દ્રિયઘન હોય છે, એમાં ઘણી બધી અર્થચ્છાયાનું પિંડીભૂત રૂપ જોવામાં આવે છે, એ કાવ્યમાં વ્યંગ્યાર્થને પુષ્ટ કરે છે ને વ્યવહારની ભાષા પ્રત્યેનો આપણે જે રૂઢ પ્રતિભાવ હોય છે તેની ઘરેડમાંથી આપણને બહાર કાઢી નવા પ્રતિભાવ માટે આપણને ઉદ્યત કરે છે. Distortion અને condensation સ્વપ્નનાં પણ લક્ષણ છે. આથી સ્વપ્નના જેવી ચેતનાની કે અતિવાસ્તવવાદી રચનામાં આવા કલ્પનોનો વિન્યાસ જોવામાં આવે છે. આ codensation તે conjestion બને તો વળી દુર્બોધતાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય. પ્રતીકનાં મૂળ અવચેતનામાં કે collective unconsciousમાં યુંગે જોયાં છે. એ archetypal patternsનો પ્રતીકરચનામાં ઘણો ફાળો છે, ને એ રીતે એને કૃતિમાં વ્યાપારશીલ બનેલા બતાવવાનો પ્રયત્ન મિસ બોડકિને કરેલો છે તે સુવિદિત છે. ભાવની

નીહારિકાના વ્યાપને, ધૂંધળો બનવા દીધા વિના, બુદ્ધિએ ઉપજાવેલી વિભાવનાઓ રૂપે નહીં પણ જેમાં સ્મૃતિ અધ્યાસ ચેતનાનાં નિમ્નતમ ગમ્ભીર સ્તરોને આવરી લેતી કલ્પના વ્યાપારશીલ બનીને ઘૂંટી ઘૂંટીને ઘનીભૂત મૂર્ત રૂપે અવતરે છે ત્યારે પ્રતીક રચાય છે. આને બીજી રીતે આમ પણ મૂકી શકાયઃ વર્તમાનની આ ક્ષણમાં ને અત્રૈવ જીવવાનો પ્રયત્ન કરીએ તો આપણી આજુબાજુની ઘણી બધી વાસ્તવિકતાનો સ્વેચ્છાએ લોપ સાધ્યા વિના જીવી નહીં શકીએ. આ લુપ્ત પામતા જતા ખણ્ડોનો એક સમવાય ચિત્તમાં બંધાતો રહે છે. વર્તમાનની ક્ષણને આ સંચયની સાથે સાંકળી લેવા માટે પ્રતીકનું નિર્માણ કરવાનું રહે છે. પ્રતીકને અવતારનાર કવિનું કાઠું જુદું જ હોય છે. આપણી અલંકારવ્યવસ્થા આવી પ્રક્રિયાનો ઝાઝો ખુલાસો આપી શકે તેમ નથી. આ રીતે જોઈએ તો રાધાકૃષ્ણને કે ગોપગોપીને પ્રતીક કહીશું કે કવિસમય? લપટાં પડી ગયેલાં પ્રતીકો કવિસમય રૂપે પરમ્પરામાં ટકી રહે છે એમ કહીશું? નવાં ભાવપ્રતીકો જથ્થાબંધ આપણાં કવિઓએ શોધી લેવાં જોઈએ. આપણી આજની કવિતાનો મુખ્ય પ્રશ્ન આ જ છે એવું શ્રી ઉમાશંકરે વારંવાર કહ્યું છે. માલાર્મેએ બારી, રાત્રિ, કેશરાશિનો પ્રતીક તરીકે ઉપયોગ કર્યો છે. પ્રતીક તરીકે કોઈ પણ વસ્તુ કામ આપી શકે, માત્ર એમાંથી એ શક્તિ નિષ્પન્ન થાય એવો સન્દર્ભ રચવાની કવિમાં આવડત હોવી જોઈએ. પ્રતીક વિશેની અમુક વિશિષ્ટ કૃતિના અનુલક્ષમાં કરેલી ચર્ચા હજી આપણે ત્યાં અલ્પપ્રાય જ છે.

અલંકારયોજનામાં આજનો કવિ નવી દૃષ્ટિ બતાવે છે. શ્રી નિરંજન ભગતે ‘પ્રવાલદ્વીપ’માં યોજેલી અપહ્નુતિઓ કે ઉત્પ્રેક્ષાઓ જુઓ. એની માંડણી વ્યંગની તિર્યક્તા પર થયેલી છે; ને એમાં સૌન્દર્યનો નહીં તો સામર્થ્યનો ગુણ તો રહેલો જ છે ને તેથી એ આસ્વાદ્ય બને છે. આપણી સાંકડી વ્યાખ્યાના ચોકઠામાં આવી અલંકારયોજનાને ન સમાવી શકીએ તો વાંક આપણા ચોકઠાનો. ઉપમેય-ઉપમાન કે પ્રસ્તુત-અપ્રસ્તુત વચ્ચેના સમ્બન્ધ જોડવાની રીતિ વધુ સૂક્ષ્મ બની છે. શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષીએ નવી કવિતામાં પ્રયોજાતા અલંકારોની, એની ગ્રાહ્યતાની, ગુહ્યતાની ને એ નિમિત્તે ઊભી થતી દુર્બોધતાની ચર્ચા કરી છે. શ્રી ઉમાશંકર લોકોને સુપરિચિત – રાધાકૃષ્ણ જેવાં – પ્રતીક વાપરવાની હિમાયત કરે છે. લોકો એનાથી સુપરિચિત હોવાથી કવિના મનોગતને એઓ પામી શકે છે ને એમાં રસલીન થઈ શકે છે એવી એમને આસ્થા છે.46 ‘રાધાકૃષ્ણ’ આપણને પરિચિત છે એ સાચું, પણ અમુક વિશિષ્ટ કૃતિમાં એ દ્વારા કવિ કાવ્યમાં જે નિષ્પન્ન કરતો હોય છે તે આખી પ્રક્રિયા ભાવક પૂરી સજ્જતા પ્રાપ્ત કરીને અવગત ન કરે તો શું? શ્રી ઉમાશંકર કવિ પાસે આ સન્દર્ભમાં આવી અપેક્ષા રાખે છે ‘…કવિએ તો પોતાની પ્રતિભાની ચાળણીમાં ચાળીને સુગમ્ય તત્ત્વોને જ સારવી કાઢવાં જોઈએ ને કાવ્યમાં મૂકવાં જોઈએ.’47

કાવ્યનું કાઠું પ્રતીકની માંડણી સહી શકે એવું ન હોય ત્યાં પ્રતીકોનો કે કલ્પનોનો ગંજ ખડકી દેવો, કાવ્યમાં એનું અભિસરણ ન થાય ને એ ગંઠાઈ જાય તો કવિનો દોષ ગણાય એ સાચું. પણ કવિ શબ્દવિન્યાસ રચીનેય આખરે કલ્પનવિન્યાસ રચતો હોય છે. વિચાર કે વિભાવનાઓ પણ કલ્પન દ્વારા સંવેદ્ય બનીને જ કાવ્યમાં અવતરી શકે.

કાવ્યમાંનાં કલ્પનો ઇન્દ્રિયસન્તર્પક નીવડવાં જોઈએ. હવે આપણી વિવેચના ઇન્દ્રિયવ્યત્યયને પણ ઓળખાવતી થઈ છે. નવી કવિતા જે નવા ઉન્મેષો પ્રકટાવે છે તેને તપાસી લેવાની ઉત્સાહ ને વિવેકભરી પ્રવૃત્તિ કંઈક શિથિલ થઈ ગઈ હોય એવી એકંદરે છાપ પડે છે. કાવ્યસાહિત્યના વિકાસના જુદા જુદા તબક્કાનો પરિચય આપે ને એનાં મુખ્ય લક્ષણો તથા સિદ્ધિમર્યાદાને પ્રકટ કરી આપે એવાં સંકલનો આપણી પાસે ક્યાં છે? મનોરંજક કવિસંમેલનો યોજવાનો જેટલો ઉત્સાહ છે તેટલો એ કવિઓની કવિતા જોડે પ્રત્યક્ષ સમ્પર્ક સાધવાનો ઉત્સાહ દેખાતો નથી. આથી પુણ્યપ્રકોપની માત્રા વધુ દેખાય છે, સહાનુભૂતિ ઓછી.

રસમીમાંસાના કોઈક ને કોઈક પ્રશ્નો લઈને તપાસવાની પ્રવૃત્તિ ચાલ્યા કરતી હોય તો તે સુચિહ્ન છે. એથી આપણી સમજ વિશદ થતી આવશે. સમકાલીન કવિતાનું વિવેચન ન થઈ શકે, કારણ કે એ હજી રચાતી આવે છે ને આપણી બહુ નિકટ હોઈને આપણે યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં એને જોઈ શકીએ નહીં આવો પણ એક મત છે. આપણા સમકાલીન કવિઓ વિશે હવે પછીની પ્રજા આપણા કરતાં વધુ જાણશે એમ ગણીએ તોય આપણા કરતાં ઓછી ઉત્કટતાથી એ એને અનુભવશે એવું નહીં બને? આ દૃષ્ટિબિન્દુનો જવાબ વાળતાં Henri M. Peyre આમ કહે છે: ‘The appeal to posterity, like many of our errors of judgment, rests on a false analogy; that one sees a mountain of picture better if one stands back with the proper perspective and that posterity alone, agreeing unanimously in its judgment on past words, provides us with the fixity which, in matter of taste is devoutly wished by the fickle creature called man. How far, however, one must withdraw from the trees to see the forest better, or from the canvas to perceive its effects, remains a matter of uncertainty. As to stability, it fortunately has no place in matters of taste or even in man’s intellectual history.’ કાવ્ય જ અલ્પસત્ત્વ હોય તો વિવેચન ક્યાંથી ઉચ્ચ કોટિનું બને એમ પણ કહેવામાં આવે છે. આવી પરિસ્થિતિનું નિદાન એ પણ વિવેચનપ્રવૃત્તિ નથી? સાન્તાયનાએ એક સ્થળે કહ્યું છે: બધા પ્રશ્નોને આખરે બે ભાગમાં વહેંચી નાંખી શકાય: જેનો ઉકેલ મળી શકે તેવા પ્રશ્નો – આ તુચ્છ પ્રકારના હોય છે, ને જેનો ઉકેલ જડતો નથી એવા – આ પ્રશ્નો જ ખરા મહત્ત્વના હોય છે, એ વિશે સદા ઊહાપોહ ચાલ્યા જ કરવો જોઈએ.

આ ઉપરાંત અન્ય સમૃદ્ધ ભાષાનાં કાવ્યસાહિત્યનું પરિશીલન પણ થતું રહેવું જોઈએ. ઉત્તમ કાવ્યનો કે સાચા કાવ્યનો અનુવાદ કરવાથી આપણે ઘણું અપરોક્ષ રીતે શીખી શકીએ. આવી પ્રવૃત્તિને પણ વેગ મળવો જોઈએ. વિવેચનમાં શક્ય તેટલા પ્રમાણમાં શાસ્ત્રીયતા આવે એટલા માટે કવિની આન્તરચેતના કે ભાવકની આન્તરચેતના સમજવાનો અશક્ય પ્રયત્ન છોડીને વસ્તુલક્ષી વીગતો પર વિવેચનની માંડણી કરવી ઘટે. જો આમ નહીં થાય તો આત્મકથનાત્મક નિબન્ધો કે યદૃચ્છાવિહાર જ ઊભરાઈ ઊઠશે. ઓસ્કાર વાઇલ્ડે એની લાક્ષણિક રીતે કહ્યું જ છે: ‘Criticism is the only civilized form of autobiography.’ પછી એ વિવેચકના કર્તવ્ય વિશે મર્માળી ટકોર કરતાં કહે છે: The critic’s primary aim is seeing the object as in itself it really is not.

સન્દર્ભનિર્દેશ:

1. ઉપાયન: અનુભાવના, 15
2. ઉપાયન: વિવેચનની પ્રતિષ્ઠા, 35
3. ઉપાયન: વિવેચકનો કાર્યપ્રદેશ, 20
4. ઉપાયન: વિવેચકનો કાર્યપ્રદેશ, 20
5. ઉપાયન: વિવેચકનો કાર્યપ્રદેશ, 40
6. સાહિત્યમીમાંસા: રસ, સૌંદર્ય ને આનંદ, 301
7. સાહિત્યમીમાંસા: રસ, સૌંદર્ય ને આનંદ, 301
8. અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો, પ્રથમ વ્યાખ્યાન
9. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 38
10. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 37

11. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 319-20
12. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 320
13. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 315-16
14. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 318
15. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 319
16. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 328
17. કવિની સાધના: વિવેચનની સાધના, 162-3
18. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 312
19. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 315
20. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 30
21. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 31
22. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 29-30
23. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 40-1
24. સાહિત્યમીમાંસા: રસ, સૌંદર્ય ને આનંદ, 299-310
25. કવિની સાધના: વિવેચનની સાધના, 153
26. ઉપાયન: નવી પ્રયોગલક્ષી કવિતા, 326
27. ઉપાયન: નવી પ્રયોગલક્ષી કવિતા, 326
28. ઉપાયન: નવી પ્રયોગલક્ષી કવિતા, 323
29. સુવર્ણમેઘ: સમકાલીન ગુજરાતી કવિતા, 209
30. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 16
31. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 18
32. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 18
33. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 32-33
34. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 39
35. કવિની સાધના: કવિની સાધના, 41
36. સમસંવેદન: કવિની પ્રાગતિકતા, 31(પહેલી આવૃત્તિ)
37. સમસંવેદન: કવિની પ્રાગતિકતા, 52(પહેલી આવૃત્તિ)
38. સાહિત્યમીમાંસા: કવિકર્મ, 326
39. શૈલી અને સ્વરૂપ: આવતી કાલની ગુજરાતી કવિતા, 249
40. શૈલી અને સ્વરૂપ: ત્રીસી પછીની ગુજરાતી કવિતા: ભાવપ્રતીકોનો પ્રશ્ન, 249
41. શૈલી અને સ્વરૂપ: ત્રીસી પછીની ગુજરાતી કવિતા: ભાવપ્રતીકોનો પ્રશ્ન, 238
42. શૈલી અને સ્વરૂપ: આવતી કાલની ગુજરાતી કવિતા, 252
43. શૈલી અને સ્વરૂપ: આવતી કાલની ગુજરાતી કવિતા, 252
44. ઉપાયન: ભક્તિકાવ્યમાં પ્રતિરૂપ, 99
45. ઉપાયન: બોધક કાવ્યમાં પ્રતિરૂપ, 103
46. શૈલી અને સ્વરૂપ: ભાવપ્રતીકોનો પ્રશ્ન, 230
47. શૈલી અને સ્વરૂપ: ભાવપ્રતીકોનો પ્રશ્ન, 241

‘થોડી કાવ્યચર્ચા’ વિશે

22મી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ વિભાગના પ્રમુખસ્થાનેથી મનસુખલાલ ઝવેરીએ જે કહ્યું તેમાં કેટલાંક ચિન્ત્ય વિધાનો છે. એમનું વક્તવ્ય સંક્ષેપમાં આ મુજબનું છેઃ કવિ આકારસર્જન કરતો હોય છે ત્યારે એમાં રહેલા સૌન્દર્યને નહિ પણ એ સૌન્દર્યે એના ચિત્તમાં જગાડેલા ભાવને એટલે કે પોતાની અનુભૂતિને જ ઉતારતો હોય છે. માટે એ ભાવસંવેદન કે અનુભૂતિની યોગ્યાયોગ્યતાનો વિચાર કાવ્યચર્ચામાં અપ્રસ્તુત નહિ લેખાય. સંગીત અને સાહિત્ય શ્રુતિભોગ્ય કળાઓ છે. ચાક્ષુષ કળાઓના આકારવિધાનની પ્રતીતિ જેટલી અસન્દિગ્ધ રીતે થઈ શકે તેટલી શ્રુતિભોગ્ય કળાઓના આકારવિધાનની થઈ શકતી નથી. કાવ્યનું ઉપાદાન નિસર્ગદત્ત નથી હોતું, પણ માનવનિર્મિત હોય છે એ હકીકત કાવ્યને સંગીતથી પણ જુદું પાડે છે. શબ્દાન્તર્ગત અર્થ અથવા ભાવ કાવ્યનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ બની જાય છે. બીજી કળાઓનાં ઉપાદાનોમાં અર્થ કે ભાવ નથી રહ્યો એટલે સ્થાપત્ય, શિલ્પ, ચિત્ર કે સંગીતનો કળાકાર ‘હું કશું કહેવા માંગતો નથી; હું તો ખાલી આકાર જ સર્જું છું.’ એમ કહે તો તે સ્વાભાવિક ગણાય, પણ કવિનું તો ઉપાદાન જ અર્થ અને ભાવથી ઓતપ્રોત હોય છે. એટલે એ જો પોતાના ઉપાદાન દ્વારા અર્થ કે ભાવનો ઉદ્‌બોધ ન કરી શકે તો એને પોતાના ઉપાદાનની શક્તિનો પૂરેપૂરો લાભ લેતાં આવડતું નથી એમ જ ગણાય. બીજાં ઉપાદાન માત્ર અભિવ્યક્તિનાં સાધન છે, ભાષા અવગમન (communication) માટેનું. ભાવકને જ્યાં સુધી કાવ્યનો અર્થબોધ નહિ થાય ત્યાં સુધી કળા તરીકે કાવ્યનું કાર્ય પૂરું થતું નથી. શબ્દ પાસેથી પૂરેપૂરું કામ લેતાં કવિને આવડ્યું ત્યારે જ ગણાય, જ્યારે પોતે જે કહેવા માગતો હોય તેને અસન્દિગ્ધ રીતે કહી શકે. કળાને ભાવ કે તેના આકારસર્જન ઉપરાંત, સામાજિક સન્દર્ભમાં પણ તપાસવી જોઈએ. કાવ્યને તો ખાસ, કારણ કે કાવ્યની તો ‘સરકીટ’ જ સમાજ વિના પૂરી થતી નથી. કવિનું જે દર્શન હોય તેની સત્યાસત્યતા અને ઉચ્ચાવચતાનો વિચાર પણ કાવ્યનો વિમર્શ કરતી વેળા કરવો આવશ્યક હોય છે.

મનસુખલાલ ઝવેરીએ ફરી ફરી એમની ચર્ચામાં ‘આકારવાદી’ શબ્દ વાપર્યો છે. સાચી રીતે કહીએ તો આપણે બધા કાવ્ય સર્જાય એનો જ આગ્રહ રાખનારા ‘કાવ્યવાદીઓ’ છીએ. અહીં એમણે ‘આકાર’ એ સંજ્ઞાને બહુ પરિમિત અર્થમાં પ્રયોજી છે.

આ ચર્ચાના સન્દર્ભમાં આપણે જે આકારની વાત કરીએ છીએ તે કેવળ ચક્ષુભોગ્ય આકાર છે? આકાર એટલે કૃતિનાં ઘટકોનો સંસ્થાનવિશેષ. એ કેવળ એક ઇન્દ્રિયનો વિષય નથી હોતો, પણ આપણી સમગ્ર સંવિત્તિનો વિષય હોય છે. તાજમહાલના સ્થાપત્યનો આકાર કેવળ ચક્ષુભોગ્ય છે એમ કહી શકાશે? કળાકૃતિ તેના આકાર દ્વારા જ એની સ્વાયત્ત સત્તાને પ્રાપ્ત કરે છે એ અર્થમાં એ આકાર દ્વારા જ અદ્વિતીયતાને પ્રાપ્ત કરે છે. સંસારમાં આપણને ઘણી બધી અનુભૂતિઓ ને સંવેદનાઓ થતી હોય છે. એ અમુક પ્રયોજનની પૂર્તિ રૂપે ખરચાઈ જાય છે કે વ્યવહારની ઘટમાળમાં અટવાઈ જાય છે. આથી વ્યવહારનો અનુભવ લેતા હોઈએ છીએ ત્યારે નિરપેક્ષતા કેળવીને એ અનુભૂતિને કે સંવેદનાને કેવળ એનું રૂપ ઓળખવા માટે આપણે માણી શકતા નથી. પણ રસાનુભવમાં વ્યાવહારિક પ્રયોજનથી નિરપેક્ષ રહીને, એની સીધી અસર નીચે આવ્યા વિના, છતાં એની સાથે સમ્પૂર્ણ તાદાત્મ્ય સાધીને આપણે એનું રૂપ માણી લઈએ

છીએ. 'આકાર' સંજ્ઞાની સન્દિગ્ધતા કેટલાક બિનજરૂરી કૂટ પ્રશ્નો આપણી કાવ્યમીમાંસામાં ઊભા કરે છે. પોલિશ સાહિત્યમીમાંસક રોમન ઇન્ગાર્ડને 'form' શબ્દના જદ્દા જુદા નવ સંકેતોની જે ચર્ચા કરી છે તે આ સન્દર્ભમાં જોવા જેવી છે. આ 'આકારને' હંમેશા 'સંભાર' (content) જોડે વિરોધાવવામાં આવે છે. અહીં એક વાતનું વિસ્મરણ થાય છે. કાવ્યરચનાની કે કળામાત્રની રચનાની પ્રક્રિયા એવી છે કે જે સંભારરૂપે કાચી ધાતુની અવસ્થામાં પ્રાપ્ત થાય છે તે પોતાનું આગવું રૂપ પામીને એમાં લય પામે છે. આવું સમ્પૂર્ણ રસાયણ એક આદર્શ સ્થિતિ છે. છતાં એને પ્રાપ્ત કરવાની દિશામાં જ કળાકાર પ્રવૃત્તિ કરતો હોય છે. આથી કાચી ધાતુ રૂપ સામગ્રીમાં કૃતિનો અર્થ નથી રહેલો, પણ એ સામગ્રી જે અદ્વિતીય આકારને રૂપે પ્રકટ થાય છે તે આકાર જ એનો ચરમ અર્થ બની રહે છે.

અર્થ શબ્દ પ્રયોગદુષ્ટ છે, માટે હાર્દ શબ્દનો પ્રયોગ કરવો વધુ ઉચિત છે. અગ્નિશિખા રૂપે જ જેમ ઘી, દિવેટ વગેરે સામગ્રી અવશિષ્ટ રહે એ ઇષ્ટ સ્થિતિ છે તેમ આકાર રૂપે જ કળાનાં ઉપાદાન અવશિષ્ટ રહે એ ઇષ્ટ સ્થિતિ છે. અનુભૂતિ કે સંવેદનાનો અર્થ આ સિવાય બીજી રીતે કળામાં સિદ્ધ થાય નહિ. સામગ્રીનું આવું આત્યન્તિક પરિણામકારી રૂપાન્તર – આ પ્રક્રિયાને જ જો રસાસ્વાદમાંથી બાદ રાખીએ તો વ્યવહારના અનુભવ અને રસાનુભવ વચ્ચેનું વ્યાવર્તક તત્ત્વ શું રહેશે? આ આકાર તે અમુક લાગણી કે લાગણીના અર્થની અવેજીમાં ઊભી કરેલી સંજ્ઞા નથી. જો એ એવી સંજ્ઞા હોત તો લાગણી અને આકાર વચ્ચેનું સમીકરણ સહેલાઈથી માંડી શકાતું હોત, ભાવસંક્રમણનો પ્રશ્ન સહેલાઈથી ઊકલી ગયો હોત. પણ અહીં એક ગૂંચ રહેલી છે. કાવ્યમાં ઉપાદાનરૂપ બનતી લાગણી જ્યારે વિશિષ્ટ આકાર પામીને પ્રકટે છે ત્યારે એ ચિહ્નરૂપ નથી બનતી પણ પ્રતીકરૂપ બની રહે છે. એનાથી થતા ભાવોદ્‌બોધનનું ક્ષેત્ર પરિમિત નથી રહેતું. આ પાયામાં રહેલી સન્દિગ્ધતા તે દોષ નથી પણ સમૃદ્ધિનું કારણ છે. આમ છતાં ભાવોદ્‌બોધનનું ક્ષેત્ર આકારના ઋતથી નિયન્ત્રિત હોય છે. એમાં કલ્પનાવિહાર થઈ શકે, યદચ્છાવિહાર નહીં.

આ વિશે થોડી વધુ સ્પષ્ટતા કરીએ. વ્યવહારમાં જેનો વિશૃંખલરૂપે અનુભવ થાય છે તેને કળામાં સુસંબદ્ધ રૂપે પામીએ છીએ. પણ સુસંબદ્ધતા યાન્ત્રિક સ્વરૂપની નથી હોતી. કળાએ પ્રકટાવેલો આકાર એક ચુમ્બકીય બળ ધારણ કરીને આપણા ચિત્તમાં સંવેદન, સ્મૃતિ, સંસ્કાર, અધ્યાસને કૃતિને નિમિત્તે વિશિષ્ટ રૂપે ઉદ્‌ભાસિત કરી આપે છે. આ રૂપરચના એ કવિની રૂપરચનાને નિમિત્તે વિશિષ્ટ રૂપે સમાન્તર એવી પ્રવૃત્તિ છે. ને એ પ્રવૃત્તિ નિમિત્તે વ્યાપારશીલ બનેલી આપણી ચેતનાનો આપણને થતો આ રીતે અપરોક્ષ અનુભવ જ રસાસ્વાદનું સાચું કારણ છે. આને જ વિસ્મય અથવા ચેતોવિસ્તાર કહીને આપણા આલંકારિકો ઓળખાવે છે.

ભાષા સામાજિક નીપજ છે અને માનવવ્યવહારનું સાધન છે એ સાચું, પણ આ ભાષામાંથી જ પોતાના વિશિષ્ટ પ્રયોજનને અનુકૂળ શક્તિ ઉપજાવવાનું કામ સર્જકનું છે. કવિ નવા શબ્દો યોજતો નથી. કવિ અસાધારણ શબ્દો પ્રયોજતો નથી. પર્યાયબહુલ ભાષા એને વિઘ્નકર્તા નીવડે છે. કવિ વ્યવહારના પ્રયોજનના સાધન રૂપ ખરચાઈને પૂરા થઈ જતા શબ્દોમાંથી અખૂટ શક્યતાવાળો ધ્વન્યર્થ નિષ્પન્ન કરે છે. આ માટે મુખ્યાર્થબાધ અનિવાર્ય શરત છે. શબ્દના રૂઢ સંકેતથી એ બને તેટલો દૂર રહીને કામ કરે છે. કાવ્યમાં યોજાતો પદોનો અન્વય, છન્દોરચના, વર્ણવિન્યાસ વગેરેથી રચાતા વિશિષ્ટ સન્દર્ભમાં શબ્દ એક નવી જ શક્તિ પ્રકટ કરે છે. આ રીતે પ્રયોજાયેલા શબ્દોને વ્યવહારમાં હોય છે તેવો એક સુનિશ્ચિત સંકેત હોતો નથી. સમૃદ્ધિજ્ઞાપક સન્દિગ્ધતા ને ધ્વન્યાત્મકતા તો એકબીજાના પર્યાયો બની રહે છે. આથી જ તો કાવ્યના હાર્દ પરત્વે કદી કોઈ એકવાક્યતાની અપેક્ષા રાખતું નથી. દલપતરામની 'કવિતા' પરત્વે

એકવાક્યતા સંભવે, બ.ક.ઠા.ની કવિતા પરત્વે એકવાક્યતા સાધવી એટલું સુલભ નથી. ઉપાદાનના કાવ્યોપકારક ઉપયોગની અણઆવડતને કારણે આવતી દુર્બોધતા સાથે આ સન્દિગ્ધતાને તર્કછળ કરીને ગૂંચવી મારવાની નથી.

જો શબ્દનો આવો વિશિષ્ટ ઉપયોગ કાવ્યસર્જનમાં અપેક્ષિત હોય તો એ શબ્દો દ્વારા કવિ 'પોતે જે કહેવા માગતો હોય તેને અસન્દિગ્ધ રીતે' શી રીતે કહી શકે? આથી કાવ્યમાં સંક્રમણ થાય તો તે શેનું? કાવ્ય કશાનું સંક્રમણ કરતું જ નથી એમ કહેવું કદાચ સાચું નથી. પણ એ એટલું બધું એવી તો સમૃદ્ધિથી સંક્રાન્ત કરે છે કે એનો એની સંક્રાન્ત કરવાની રીત સિવાય બીજી રીતે અહેવાલ આપવા જઈએ તો આપણે નિષ્ફળ જઈએ. કાવ્ય પોતાના વક્તવ્યને સફળતાથી સંક્રાન્ત કરે છે કે નહિ તેની કસોટી એ વક્તવ્યનો ગદ્યાન્વય થઈ શકે છે કે નહિ એ નથી. કાવ્યથી ઓછા સૂક્ષ્મ માધ્યમ દ્વારા એ વક્તવ્યની સંક્રાતિ થઈ જ શકે નહિ. જો એમ થઈ શકતું હોત તો કાવ્યરચના અનિવાર્ય ન બની રહી હોત. વળી કાવ્યનું 'વક્તવ્ય' એક સીધી લીટીમાં એના લક્ષ્ય તરફ ચાલી નીકળતું નથી. એ યુગપદ્ અનેક દિશામાં એકસાથે વિહાર કરે છે. એની આ લીલા કેવળ યદચ્છાવિહાર નથી. એને પણ એના આગવા નિયમો હોય છે. કાવ્યના અર્થની અસન્દિગ્ધ સંક્રાન્તિ જેમને અપેક્ષિત છે તેમનો કાવ્ય વિશેનો ખ્યાલ ફેરતપાસ માગી લે છે.

કાવ્ય એ વિચારનો, અહીંતહીં શણગારેલો, સમુચ્ચય નથી; કાવ્ય એ ભાષાનિર્મિત અર્થવહનનું સાધન નથી. કવિ સર્જક છે, અર્થનો વાહક નથી. પોતાને થયેલા અનુભવોનું કેવળ બીબું ઢાળીને એ આપણને આપતો નથી, જો એવું હોત તો કાવ્યમાં બિનંગત અને સાધારણીકૃત અનુભવની અપેક્ષા રાખવાને કશું કારણ ન રહ્યું હોત. કવિને પગલે ચાલીને અર્થનું પગેરું કાઢવાનું આથી જ શક્ય નથી. કવિ સાથે કલ્પનાનું સાહચર્ય જ એનું 'હાર્દ' સમજાવી શકે. નથી કવિ અર્થદાસ કે નથી આપણે અર્થદાસ, કાવ્યને કાવ્ય તરીકે આસ્વાદવાની હજુ આપણે ટેવ પાડી નથી. આને પરિણામે દુર્બોધતા, સન્દિગ્ધતા ને અર્થસંક્રમણના મુદ્દાઓને આપણે ગૂંચવી મારીએ છીએ.

કાવ્ય આપણા ચિત્તમાં કવિએ અનુભવેલી કે એને અનુરૂપ લાગણી ઉપજાવવા માટે લખાય છે? આ પ્રશ્નનો Sussane Langerનો અસંદિગ્ધ ઉત્તર તો આવો છે:

'The initial questions, then, are not: 'what is the poet trying to say, and what does he intend to make us feel about it?' but: 'What has the poet made, and how did he make it?'

કવિ જેનું નિર્માણ કરે છે તેની સત્તા વાસ્તવિક અથવા પારમાથિર્ક (actual) નહીં, પણ પ્રાતિભાસિક (virtual) છે. મનસુખલાલ ઝવેરી (virtual) સંજ્ઞા બરાબર સમજી શક્યા હોય એવું લાગતું નથી. જેને આપણે વ્યવહારજગતની વાસ્તવિકતા કહીએ છીએ તેની જોડે સાદશ્ય ધરાવતું લાગતું છતાં તેથી ઇતર તે virtual. નરી નક્કર ઇમારત પણ આપણી કલ્પનામાં શુદ્ધ આભાસ રૂપે મૂર્ત થઈ શકે ત્યારે એની કેવળ દૃષ્ટિગોચર આકૃતિરચના જ આપણી સંવિત્તિનો વિષય હોય છે. આપણને વ્યવહારમાં થતાં સંવેદનોનો તાત્કાલિક સન્દર્ભ કાઢી નાંખીએ, એને વળગીને રહેલી કાર્યકારણની આનુપૂર્વી પણ દૂર કરીએ, એની અમુક લક્ષ્યને સિદ્ધ કરવા પરત્વેની મર્યાદામાંથી પણ એને મુક્ત કરીને જો એને અનુભવીએ તો રસસંવિત્તિની સામગ્રી બને. ચિત્રમાં વપરાયેલા રંગો સાચા છે, વાસ્તવિક છે. રંગનો વેપારી એની ગુણવત્તા, એની કિંમત વિશે ચોક્કસ વિધાનો કરી શકે. પણ ચિત્રની અંદરના એક અનિવાર્ય ઘટક રૂપે એનું કાર્ય જુદું છે; ત્યાં એને

એક નવી વાસ્તવિકતા પ્રાપ્ત થાય છે. એ વિશે રંગનો વેપારી કશું નહિ કહી શકે. લાગણીનું પણ કાવ્યમાં આમ જ બનતું હોય છે. આ લાગણીને વિશે વાસ્તવિકતાનો દાવો કરવાનું કે એને અવાસ્તવિક પુરવાર કરવાનું આ બંને પૈકીનું એકેય વલણ કવિનું નથી. લાગણીના રચનાતન્ત્રને કવિ જાળવી રાખે છે પણ એના વ્યવહારમાં પરિચિત સંકેતને એ વળગી રહેતો નથી. વ્યવહારથી વેગળા સરી જવાની આ પ્રવૃત્તિ લાગણીને અવાસ્તવિક બનાવવાને બદલે મર્યાદિત સન્દર્ભમાંથી એને મુક્ત કરી એના સંકેતને વધુ વ્યાપક અને સાધારણીકૃત સ્વરૂપનો બનાવવામાં મદદ કરે છે. આથી Sussane Langeryએ કહ્યું છે The relation is one in which the semblance is the symbol of the feeling, and that the feeling is not actual. The feeling is not experienced in the moment of artistic creation or of aesthetic contemplation: it is conceived, and the symbolic function of the semblance is the instrument of the conception.

જો આ મુદ્દો બરાબર સમજીશું તો કળા અને તેથી ભાવકના ચિત્તમાં ઉદ્‌ભવતી લાગણી, એ લાગણીનો સામાજિક નીતિ સાથેનો સમ્બન્ધ – આને લાગતા પ્રશ્નોનો ઉત્તર મળી રહેશે. કવિ આપણા ચિત્તમાં લાગણીઓના progressive analoguesની એક પરમ્પરા સરજી દે છે. એ અમુક લાગણીમાં આપણને જકડી દેવા માગતો નથી. રસાનુભવમાં અનાસક્તિ છતાં તાદાત્મ્યસહિતની જે ચર્વણા છે તેનું સ્વરૂપ જો બરાબર સમજીએ તો અનધિકારી ભાવક કળાનો જે અપવ્યય કરે છે તેની જવાબદારી કળા કે કળાકારને માથે નાખવાનું વલણ આપણે નહીં ધરાવીએ.

નર્મદઃ એક મૂલ્યાંકન

આજે નર્મદને યાદ કરીએ છીએ ત્યારે એની કઈ છબિ આપણી સામે તરવરી રહે છે? નર્મદની આગળ અત્યાર સુધીમાં ઘણાં બધાં વિશેષણોનો ખડકલો આપણે કર્યો છે. સ્વદેશ અને અભિમાન એ બે શબ્દો તો આપણી ભાષામાં હતા જ, પણ એ બેને ભેગા કરવાથી જે શબ્દ બની આવ્યો તે તો નર્મદની જ સરજત કહેવાય. આજેય પરદેશી સત્તાના આક્રમણના તોળાઈ રહેલા ભય નીચે આપણે જીવીએ છીએ ત્યારે ‘સહુ ચલો જીતવા જંગ બ્યૂગલો વાગે’નો ગાનાર આપણને સહજ જ યાદ આવી જાય છે. ગાંધીજીની અહિંસાની વાત એના જમાનામાં નહોતી તેમ છતાં કેવળ યુદ્ધને માટેના આસુરી આવેશને એણે ઉશ્કેર્યો નથી. આથી એણે બહુ જ ઉચિત રીતે ઉમેર્યું હતુંઃ રણ તો ધીરાનું, નહિ ઉતાવળા કાયરનું. ગુજરાત દેશની સીમા એણે ત્યારે બાંધી આપી હતી. આજે તે રહી નથી. તેમ છતાં નાતજાતના ભેદ વિના જે કોઈ ગુજરાતને ચાહે છે તેની ગુજરાત છે એમ જે કહેલું તે જ આજે વધુ સ્વીકારાવા લાગ્યું છે. અરુણા પરભાતથી પણ વધુ ઉજ્જ્વળ ગુજરાતનો યશ દીપશે એવી એની શુભેચ્છા કે ભવિષ્યવાણી પણ સાવ ખોટી પડી નથી. આમ છતાં એના જમાનાથી આપણે કેટલાક આગળ વધ્યા? વિધવાવિવાહ, બાળલગ્ન વગેરે કુરૂઢિઓ હવે રહી નથી એ ખરું છતાં જે વહેમજવન સાથે એણે બાથ ભિડાવેલી તે હજી કોઈ ને કોઈ રૂપે આપણી સામે આવીને ઊભો જ રહે છે. શેરસટ્ટા, ગરીબી – આ બધું આજે પણ રહ્યું જ છે. ને તેમ છતાં નર્મદના જમાનાથી આપણે ખૂબ દૂર નીકળી ગયા છીએ એ પણ એટલું જ સાચું છે. યન્ત્રયુગ પણ હવે પાછળ રહી ગયો છે. માનવી પોતે જ શોધેલાં સાધનોના ખડકલામાં નગણ્ય બની ગયો છે. પૃથ્વી પરથી હવે એણે પગ ઉપાડ્યો છે ને અવકાશયાનમાં બેસીને એ નક્ષત્રો ભણી મીટ માંડે છે. આમ છતાં જુદે જુદે રૂપે એની એ જડતા, ભય અને પરતન્ત્રતા હજી આપણે અનુભવીએ છીએ. કદાચ દરેક જમાનાને એના આગવા નર્મદની અપેક્ષા રહેતી હશે.

નર્મદનું વ્યક્તિત્વ આપણા પર હજીય એનો પ્રભાવ પાડે છે ખરું? એની કવિતાનો અભ્યાસ કરતી વેળાએ એના વ્યક્તિત્વથી અંજાઈને આપણે તટસ્થતા ખોઈ બેસીએ છીએ ખરા? નર્મદના જ સમકાલીન નવલરામ, એક વાર તટસ્થતા ખોઈ બેઠા હતા. પણ પાછળથી એમણે પોતાની ભૂલ સમજીને સુધારેલી. નર્મદના મિજાજને અનુકૂળ મિજાજવાળા હજી નર્મદનામાં નવા નવા ગુણો શોધીને એને બિરદાવે એમાં નવાઈ પામવા જેવું નથી. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ એનું જે મૂલ્ય છે તે ભૂલી જવા જેટલા અનુદાર આપણે નહીં બનીએ.

નર્મદના જમાનાના મુખ્ય કવિઓ બેઃ દલપત અને નર્મદ. નર્મદ વહાણમાં બેસીને મુંબઈ બંદરે ઊતરતો ત્યારે કેટલા બધા લોકો એનું સ્વાગત કરવા આવતા. ત્યારે કવિ પ્રજાથી ઝાઝે દૂર નહોતો. નવી કેળવણીનો પ્રચાર કરવો હોય, ફંડફાળો ઉઘરાવવાનો હોય, કેફના વિરોધમાં સભા ભરવાની હોય, માહિતી આપતાં પાઠ્યપુસ્તકો લખવાનાં હોય તો કવિને લોકો તરત સંભારતા. આજે આપણે શુદ્ધ કવિતાનો આગ્રહ ભલે રાખતા હોઈએ, એ જમાનામાં તો શુદ્ધ કવિતાની શક્યતા જ નહોતી, નર્મદને સુધારક થવાનું આવ્યું, લોકશિક્ષક થવાનું આવ્યું, સ્વતન્ત્રતાની ઝુંબેશ પણ એણે ઉઠાવી. આમ કવિતા એક સાધન બની ગઈ.

પણ આવી કવિતા રચવા માટે એણે પરિશ્રમ ઓછો નથી કર્યો. એની આગલી પેઢીના લગભગ બધા સાહિત્યપ્રકારો પર એણે હાથ અજમાવી જોયો હતો. 'રુક્મિણીહરણ'માં એણે આખ્યાન લખવાનો પ્રયત્ન કર્યો; શામળ ભટ્ટના જેવી શૈલીની વારતા લખવાનો પ્રયત્ન પણ એણે 'વજેસંગચાંદબા'માં કરી જોયો. પ્રેમાનન્દની નહિ તેટલી શામળની અસર એના પર હતી. પશ્ચિમના અંગ્રેજી સાહિત્યની અસરથી તેમ જ સંસ્કૃતનું જે કાંઈ વાંચ્યું તેની અસરથી પણ એણે નવી શૈલીની કવિતા લખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ એ પોતાની મર્યાદાઓ વિષે સભાન હતો. એની નિખાલસતા ખરેખર આશ્ચર્યકારક છે, અલબત્ત કેટલીક વાર એ નિખાલસતાનો ડોળ કરવાનું પણ ચૂકતો નથી.

કાવ્યરચના પરત્વે એનો જેટલો પરિશ્રમ હતો તેટલી જ જો સાધના હોત તો કદાચ એ થોડી પણ સારી કવિતા રચી શક્યો હોત. એની ચંચળતા ને એની અધીરાઈ એવી કશી સાધનાને પ્રતિકૂળ હતાં. આથી જ તો કવિતાને એક લાગણીનો સ્વયંભૂ ઊભરો માની બેઠો, પ્રશાન્તિની પળોમાં એ લાગણીઓનું અનુરણન સાંભળવા જેટલી એનામાં ધીરજ નહોતી. નર્મકવિતાના પ્રારમ્ભમાં જ એ મંગળાચરણમાં પોતાની કવિતાને નર્મશર્મસૂચક કહીને ઓળખાવે છે, ને એનો અર્થ સમજાવતાં પોતાની કવિતામાં શૃંગારનું અને શાન્ત રસનું સુખ સિદ્ધ કરવા ઇચ્છે છે એમ પણ કહે છે. અલબત્ત, આ એની અભિલાષા છે. એને એ સિદ્ધ કરી શક્યો નથી તેની એને પણ ખબર છે. આથી જ તો એ પોતે કહે છે:

            વિરસ વિકટ મુજ કવન
છે ગ્રીષ્મ તણું એ ઘાસ

અને એનું કારણ પણ પૂરી સમજથી આ પ્રમાણે આપે છે:

            વ્યગ્ર ચિત્તથી કાવ્ય કીધ
તેથી તે બેહાલ.

વ્યગ્રતાનું પણ કાવ્ય હોઈ શકે પણ તે વ્યગ્ર સ્થિતિમાં ન લખાય.

એની શરૂઆતની રચનામાં સમાજસુધારણાનો વિષય જ પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. કેટલીક વાર કોઈ બીજી ભાષાની સારી રચના જોવામાં આવતી તો એ પ્રકારની રચના કરવાનું એને મન થતું. વામન પંડિતનું મરેઠી 'ગોપી' જોઈને એવી રીતે રચના કરવાનું મન થયું, પણ એ ચોપડી લેવાના પૈસા નહિ, તેથી એક શ્રીમાળી બ્રાહ્મણની પાસેથી આનાના પૈસા ઉછીના લઈને ચોપડી ખરીદીને લલિત છન્દ શીખી લીધો. ઋતુવર્ણન કરવાનો વિચાર કર્યો ત્યારે સૌપ્રથમ તો એને 'શ્રીમંતને પરમાર્થ વિશે શિક્ષા' નામના કાવ્યમાં ગરીબોના બાર મહિના કેવા જાય છે તે વર્ણવ્યા. આ કદાચ અર્વાચીન કવિતાનું સૌપ્રથમ દલિતપીડિતોનું કાવ્ય હશે, એનો ઉદ્દેશ કદાચ ગરીબો પ્રત્યે સમભાવ ઉત્પન્ન કરવાનો હશે એમ છતાં નર્મદની સચ્ચાઈભરી અનુકમ્પા એમાં છતી થાય જ છે. આ જ રીતે 1857ના બળવામાં હણાયેલા અંગ્રેજ યોદ્ધાઓની વિધવાઓ તથા નિરાશ્રિત કુટુમ્બીઓને માટે શિબિર ફંડ ઉઘરાવવાને ટાઉનહોલમાં સભા મળેલી ત્યારે એને તો દેશના પરદેશી સત્તા નીચેના સદાના નિરાશ્રિતો જ યાદ આવ્યા. અંગ્રેજ અમલદારો આગળ પોતાનું નામ ને વટ જાળવવા નીચી મૂંડીએ આંકડો માંડી આપતા ધનિકોને એ ઠપકારે છે:

            ટાઉનહોલમાં ભૂપને જોઈ
સટોસટ્ટ કરો સહુ સોઇ

રખે માનવજન વટ જાએ
ઝટોઝટ્ટ બિલાડા ખેંચાએ
એવા દીસો હીણા તમે શેઠો.

નર્મદ આખાબોલો તો હતો જ પણ એનામાં અખાનું માર્મિક હાસ્ય નહોતું.

કાવ્યોમાં એણે વિષયવિસ્તાર સાધ્યો એની ના નહિ, પણ નવા વિષયોની કાવ્યક્ષમતા એ હંમેશાં જ પ્રકટ કરી શક્યો છે એવું નથી. વિધવાના દુ:ખ માટે એને સહાનુભૂતિ હતી, એની સચ્ચાઈ વિશે પણ આપણે શંકા નહીં લાવીએ તેમ છતાં એ વિષયની રચનાઓમાં કાવ્યત્વ પાંખું છે, પ્રાકૃતતા ઘણી છે, એને અંગે એ શાસ્ત્રાર્થ પણ પદ્યમાં કરે છે. ભાઉ દાજી જેવાને એ સારો પણ લાગે છે. ઉત્સાહમાં ને ઉત્સાહમાં એ પુનર્વિવાહ સમયે ગાવાનું ગીત પણ લખી નાંખે છે. લોકોના કુરિવાજો દૂર કરવાનું અંગ્રેજી પ્રજાના સમ્પર્કથી જ સૂઝ્યું એ સ્વીકારીને એ અંગ્રેજોનો આભાર માની લે છે:

ખરે અવતર્યા અંગ્રેજ સુધારવા જો

આખ્યાનમાં પ્રકૃતિ ઉદ્દીપન વિભાવ તરીકે સ્થાન પામતી. પણ પ્રકૃતિ વિશેનાં જ સ્વતન્ત્ર કાવ્યોની શરૂઆત નર્મદે કરી. ઋતુવર્ણન, વનવર્ણન, નર્મટેકરી પર કરેલા વિચાર – આનાં ઉદાહરણો છે. ઋતુવર્ણન વિશે એણે શરૂમાં જ સ્પષ્ટતા કરી દીધી છે કે એ કાલિદાસના ‘ઋતુસંહાર’ કે ટોમ્સનના ‘સીઝન્સ’થી સાવ જુદી જ કૃતિ છે. એ કહે છે, ‘ઉપલા બે ગ્રન્થોમાં ઋતુઋતુના સૃષ્ટિમાં જે બહારના ચમત્કાર જોવામાં આવે છે તેનું જ વિશેષ વર્ણન છે. પણ આ ગ્રન્થમાં બહારના દેખાવોનો આબેહૂબ ચિતાર પણ આપેલો છે. અને એ જ ગ્રન્થની ખૂબી છે. અલંકાર પણ નવા છે. અલંકારના ઉપયોગ વિશે એની પોતાની આગવી સમજ હોવાનો દાવો પ્રગલ્ભપણે એ કરે છે: ‘મને સંસ્કૃત ગ્રન્થોની અલંકાર આપવાની સ્વચ્છન્દી રીત શાસ્ત્રીય નથી લાગતી.’ આ ઉપરાંત પોતાનાં કાવ્યોનાં પોતે કરેલાં ટિપ્પણ વિશે પણ એ આવો ખુલાસો કરે છે: ‘એમાં અર્થની જે ટીકા કરી છે તે વ્યાકરણ રીતે અન્વયપુરસ્સર અને પછી તેમાંથી નીકળતી જે રસવ્યંજના તે અનુભવી જનને સહેલેથી સમજાય તેવી રીતે બતાવી છે.’ અહીં એ વાચ્યાર્થ ને ધ્વન્યર્થની વાત કરે છે. ‘રસવ્યંજના’ જેવી સંજ્ઞા કદાચ વિવેચનમાં એ પહેલીવહેલી જ દાખલ કરે છે. રસનો અર્થ એ મજા પડવી એવો કરે છે, તે કલ્પનાશક્તિને સ્થાને તર્કશક્તિ એવી સંજ્ઞા વાપરે છે. કવિતા રચવી એને ખૂબ જ ગમે છે ને આથી પ્યારી કવિતા ઉપરનો પ્યારા કવિના પ્યાર વિશે વાત કરતાં એ ઇશ્કે મિજાજી ને ઇશ્કે હકીકીનો વિવેક પણ કરી બતાવે છે. નરસિંહરાવની પહેલાં ‘ચંદા’ શબ્દ નર્મદ વાપરે છે ને ચંદા સાથેનું અદ્વૈત વર્ણવતી પંક્તિમાં ઠીક ઠીક પ્રૌઢિનો પરિચય કરાવે છે.

પ્રેમચંદાની બલીહારી રે
રસીક જન હોએ.
પીએ અમૃત તો નરનારી રે
અંશી જન સોએ
એ અમૃત તો એવું વ્યાપિ રહે રે,
તનમન ભરપૂર થાય.
બાહ્યાંતર આનંદમાં રે,
સહુ તાપ સમૂળા જાય રે.

ચંદા નર્મદ પછી બે નહીં રે
એક જ બિંબ દેખાય,
જે પીગળી ગંગા બન્યું રે
જેમાં બીજા પ્રેમીજનો ન્હાય.

અલબત્ત દયારામનો પડઘો અહીં સંભળાય જ છે. કબીરનાં પદો નર્મદને બહુ ગમતાં પણ એ એને મતે કેવળ ધર્મસમ્બન્ધી હતાં. એમાંનું કાવ્યત્વ કદાચ એ બહુ માણી નહીં શક્યો હોત, પોતાના જમાનાને અનુસરીને એ કવિતા લખતો હતો. પોતાના સમયથી પર થઈને અનુભવો માણવાની કે નિરૂપવાની એની ગુંજાયશ નહોતી. આથી સાચી કવિતા એનામાં બહુ ઓછી છે. કબીરને વિશે પણ એ નિરાશા પ્રકટ કરતાં કહે છે, 'પોતાનાં પદોમાં ધર્મસમ્બન્ધી વિષય ન લખતાં રાજ સમ્બન્ધી ને દેશાભિમાન સંબંધી લખ્યું હોત તો દેશના હકમાં તે કેટલો ફાયદો કરત.' નર્મદનું સાહિત્ય વિશેનું ને સાહિત્યકારના કર્તવ્ય વિશેનું દૃષ્ટિબિન્દુ કેવું હતું તેના પર આ વાત પ્રકાશ પાડે છે.

નર્મદને મહાકાવ્ય લખવાના બુટ્ટાઓ ઘણી વાર આવ્યા છે. એ વિશે એના સ્વભાવ મુજબ એ આંધળિયાં પણ કરે છે. આમ છતાં દરેક પ્રયત્ન પછી એ નિર્મમપણે એને તપાસી જાય છે, ને પોતાની અશક્તિનો એકરાર કરી એ પ્રયત્ન મૂકી દે છે. પણ વળી એનો ઉત્સાહ ઊભરાઈ આવે છે. આ વિશે એણે પોતે નોંધ્યું છે:

'મારો અસલથી જ વિચાર કે એક મોટો ગ્રન્થ કરવો. પણ 'એપિક' લખવામાં નિરાંત, એકચિત્ત પ્રવૃત્તિ તથા ઉલ્લાસની સાથે આ દેશના ઇતિહાસમાંથી લીધેલી એક સુરસ વાતમાંનો યોગ્ય નાયક જોઈએ, અને પછી એ લાંબો વિષય આડકથાઓથી શણગારીને એક જ વૃત્તમાં લખવો જોઈએ.'

આટલું કહ્યા પછી મહાકાવ્ય જેવી રચના માટે ભાષાની શક્તિ જોઈએ એવું મહત્ત્વનું વિધાન કરે છે. મહાકાવ્ય લખવા માટે વીર વૃત્તની પણ એ શોધ કરે છે. વિષયોથી એને સન્તોષ થતો નથી. આથી ફોકનર સાહેબના સૂચન મુજબ મિલ્ટનના 'કોમસ' અને બાયરનના 'ડોન જુઆન'ના અનુવાદ કરવાનું પણ એ વિચારે છે. આ ઉપરાંત એ 'કુમુદચંદ્રપ્રેમપત્રિકા' જેવું વિલક્ષણ પ્રકારનું કાવ્ય પણ રચે છે. એમાં નાયિકા વિધવા છે ને તે શામળની સૃષ્ટિમાં હોય છે તેમ રાજકન્યા છે ને ચન્દ્ર એ પ્રધાનપુત્ર છે. ચન્દ્ર કુમુદને દિલના દર્દની કવિતા લખતાં શીખવે છે. બંને વચ્ચેના પત્રો અને એ પત્રો વચ્ચેના પ્રસંગો વિશે ગદ્યમાં કવિ તરફથી થતો ખુલાસો આવું કંઈક એનું સ્વરૂપ છે. ગોવર્ધનરામના પર આ કાવ્યના સંસ્કાર કદાચ રહ્યા હોય એમ બને. સાહિત્યમાં નીતિ અને અનીતિ વિશેના નર્મદના ખ્યાલો અત્યન્ત અર્વાચીન કહેવાય એવા છે. મહાકાવ્યનાં પાત્રો પરત્વે એણે જે કહ્યું તે ધ્યાનમાં રાખવા જેવું છે: 'ખૂબી કરતાં ડાઘ વધારે બતાવવા કે તેને કહાડી નાખવામાં આવે એ મારો ઉદ્દેશ ગ્રન્થ કરવાનો છે. કોઈ કહેશે કે સુઘડ નાયકની પાસે નઠારાં કામ ન કરાવવાં પણ મારો વિચાર એ કે જો સુઘડ નાયકથી પ્રસંગોપાત્ત નઠારાં કામ થઈ જતાં હોય તો તે પણ બતાવવાં.' એરિસ્ટોટલની જેમ probable ને possibleનો ભેદ કરીને એ ઉમેરે છે: 'જે બનતું હોય અથવા બની શકે એવું હોય તેવું બતાવવું.'

એની સમજ ઊઘડતી આવતી હતી, પણ જમાનાથી આગળ જવાના એના ઉધામા એને જંપવા દેતા નહોતા. એ ઠરેલ નહોતો, પાછળથી એની પારદર્શી નિખાલસતા એની પાસે 'મારી હકીકત' લખાવે છે. 'મારી હકીકત' એ શીર્ષક જ કેટલું સૂચક છે! એમાં રહેલી નિરાડમ્બરતા આપણને સ્પર્શી જાય છે. નર્મદે મથામણ

ઘણી અનુભવી, પણ એ બધા સંઘર્ષને એ લેખે લગાડી શક્યો નહિ એનું કારણ એટલું જ કે કળાકારમાં અપેક્ષિત તાટસ્થ્યપૂર્વકનું તાદાત્મ્ય એનામાં નહોતું. આમ છતાં જીવનની ઘણી બધી દિશામાં પ્રથમ પગલું ભરનાર નર્મદ સદા સ્મરણીય રહેશે.

ક્ષિતિજ: ઓગસ્ટ, 1964

ઉપાયન

‘ઉપાયન’ એ આપણા એક પ્રમુખ વિવેચકની આજીવન સાહિત્યનિષ્ઠાનો પરિપાક છે. પણ્ડિતયુગના કેટલાક ઇષ્ટ અને સ્પૃહણીય અંશો આ વિવેચનમાં ક્રિયાશીલ બનેલા દેખાશે. ‘સાધના’ જેવો શબ્દ આજના સન્દર્ભમાં જરા વધુ પડતા વજનવાળો લાગે. પણ નિષ્ઠા, ગામ્ભીર્ય, એકાગ્રતા, અભ્યાસવિષયનું તંતોતંત નિરૂપણ – આ ગુણો કેળવવાને સાધનાની અપેક્ષા રહે છે. નરી બહુશ્રુતતા, વ્યુત્પત્તિમત્તા કે ચલણી પરિભાષા પરનું પ્રભુત્વ – આટલું જ પૂરતું થઈ પડતું નથી, એટલું જ નહિ આ જ કેટલીક વાર ઉપકારક બનવાને બદલે અપકારક થઈ પડે એવો સમ્ભવ રહે છે. સતત જાગૃત વિવેકબુદ્ધિ કેળવવી એનું નામ જ સાધના. વિવેચકના કર્તવ્ય પરત્વે લગભગ દરેક વિવેચક કંઈક ને કંઈક કહેતો હોય છે. પ્રજાની રસવૃત્તિને પરિષ્કૃત કરવી, શ્રેષ્ઠ સાહિત્ય તરફ એને વાળીને, એના પરિશીલનમાં ઉપકારક બને એવી રીતે સર્જક અને ભાવક વચ્ચેના મધ્યસ્થ તરીકે વર્તીને ઉત્તમ સાહિત્યના સર્જનને અનુકૂળ ભૂમિકા તૈયાર કરી આપવી અને પોતાના જમાનાની સમગ્ર માનવીય પરિસ્થિતિને એની સર્વ સંકુલતા સહિત આત્મસાત્ કરીને એના સન્દર્ભમાં સાહિત્યિક મૂલ્યબોધની ભૂમિકા પ્રસ્તુત કરવી – મેથ્યુ આર્નલ્ડને અભિમત કંઈક આ સ્વરૂપનું વિવેચકનું કર્તવ્ય વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીએ સ્વીકાર્યું છે તે એમની વિવેચનપ્રવૃત્તિને સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોતાં સ્પષ્ટ થાય છે. મેથ્યુ આર્નલ્ડની વિચારણાને ટી.એસ.એલિયટે પરિષ્કૃત કરી છે, સુધારી છે. એમાં જે કાંઈ અતિવાદ હતો, આગ્રહની અતિમાત્રા હતી તે તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચ્યું છે. પશ્ચિમમાં સાહિત્યસેવીઓની આ સતત જાગ્રત અભ્યાસપરાયણતા અને સદોદ્યતતાને કારણે સિદ્ધાન્તજડતા, અસહિષ્ણુતા કે અનુદારતાને નિવારવાનું શક્ય બની રહે છે. બદલાતા સાહિત્યિક સન્દર્ભના અનુલક્ષમાં વિવેચન પણ પોતાને કસોટીએ ચઢાવતું રહે છે, એ કેવળ આગલી પેઢીએ આપેલા શ્રદ્ધાના પાથેયને જ આરોગ્યા કરતું નથી. આપણા વિવેચન વિશે આપણે આવું કહી શકીશું? ‘ઉપાયન’ની વિવેચનાને નિમિત્તે આપણે નિર્મમ બનીને થોડીક જાતતપાસ કરી લઈએ.

સાહિત્યવિવેચનની બે શાખાઓનો ઉલ્લેખ મુ. વિષ્ણુભાઈએ કર્યો છે. એ પૈકીની એક શાખા ‘સાહિત્ય પદાર્થ શો છે, સાહિત્યકૃતિઓ તરીકે વિવિધ કૃતિઓને ઓળખીએ છીએ તેમાં શું સર્વસામાન્ય લાક્ષણિક તત્ત્વ છે અને એનું શું સર્વસામાન્ય પ્રયોજન છે’ તેનો વિચાર કરે છે. આને આપણે સૈદ્ધાન્તિક વિવેચન કહીશું. એ ખરું જોતાં તો એક પ્રકારનું તત્ત્વાવધાન છે. પણ નવી નવી કૃતિઓ પરત્વે એનાં ગૃહીતોનો વિનિયોગ કરીને એને ચકાસી જોવાની પ્રવૃત્તિ એમાં સતત ચાલ્યા કરતી હોય છે. સિદ્ધાન્ત શાસ્ત્ર આપતું નથી. કુન્તકનો શબ્દ વાપરીને કહીએ તો તદ્વિદ્ સાહિત્યનું અનુશીલન-પરિશીલન કરીને શાસ્ત્ર રચે છે, એ આવી રીતે રચાતું હોવાથી જ એમાં જડતા નભાવી લઈ શકાય નહીં. આ બેધારી પ્રવૃત્તિ છે. વિવેચન સાહિત્યને કસોટીએ ચઢાવે છે તો સાહિત્ય પણ વિવેચનને કસોટીએ ચઢાવે છે. આથી વિવેચનની બીજી શાખા ‘સાહિત્યના નમૂનાથી અલગ રહી શકતી નથી.’ મુ. વિષ્ણુભાઈએ કહ્યું છે તેમ ‘સાહિત્યના ભિન્નભિન્ન નમૂના લઈને આ અન્વીક્ષણ શક્ય બને છે.’ જો આમ નહીં બને તો પોતાને અભિમત એવી કૃતિને પ્રતિષ્ઠિત કરવાના સાધન લેખે જ સાહિત્યિક સિદ્ધાન્તોને પ્રયોજવાની ચાતુરી કે અપ્રામાણિકતામાં સરી પડાય. ‘મારી રુચિ જ અભિજાત છે, મને જે રુચ્યું તે જ શ્રેષ્ઠ છે એવું હું પુરવાર કરી આપું.’ એવો અભિનિવેશ

અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે કદીક પ્રવર્તતો દેખાય છે. આવાં વિવેચનમાં ધીમે ધીમે વિવેક પદભ્રષ્ટ થતો જાય છે; જાગૃત વિવેક જે વિનયથી કરે તે પોતામાં આરોપેલા આભિજાત્યનો અહંકાર દુરાગ્રહના જોરે કરવા માંડે છે. વિવેચકની સાધનામાં આ તબક્કે જે ભયસ્થાન આવીને ઊભું રહે છે તે વિશે જો એણે સાવધાનતા કેળવી હોય છે તો એ ઊગરી જાય છે; નહીં તો સમકાલીનોની ચતુર્મુખ પ્રશંસા અને એના વિવેચનની આપ્તવાક્ય લેખે થતી સ્વીકૃતિ છતાં એ પોતાને હાથે જ પોતાનાં મૂળ ઉખેડી નાખે છે.

મુ.વિષ્ણુભાઈએ સમકાલીન વિવેચનની પરિસ્થિતિ વિશે અસન્તોષ પ્રકટ કરતાં કહ્યું છે... ‘લેખકહૃદયમાં કે જનહૃદયમાં વિવેચનની, વિવેચનની શાસ્ત્ર કે કલા લેખે, પ્રતિષ્ઠા થઈ નથી. સર્જક સ્વતંત્ર થવા ચાહે છે, જનતા સુલભ અપરસમાં રાચે છે, સર્જક-વિવેચક-વાચક મંડળો જ્યાં થઈ ગયાં ત્યાં નવી મંડળમમતાઓ જામે છે; સામાજિક અને રાજકીય વિચારઓઘ પણ આપણા નિર્ણયો ડગાવી, હઠાવી ચાંપી દે છે.’ આ પરિસ્થિતિમાં વિવેચકની જવાબદારી વધી જાય છે, ખાસ કરીને વિવેચક પોતે આવી પરિસ્થિતિ હોવાનું ભાન ધરાવતો હોય ત્યારે. મુ. વિષ્ણુભાઈએ પોતે પોતાની વિવેચનપ્રવૃત્તિનાં લક્ષણો બતાવતાં કહ્યું છેઃ ‘મારી ભાષાશૈલીમાં ક્યાંક ક્યાંક અભિનિવેશ છે, મુગ્ધતા ને ઉડ્ડયન છે; વૈયક્તિક અનુભાવન અને કૌતુકપ્રિયતા છે, આ લક્ષણો કદીક મર્યાદારૂપ બની રહે.’ મુ. વિષ્ણુભાઈમાં રહેલો સર્જક પશ્ચાદ્ભૂમાં રહ્યે રહ્યે પણ પોતાની લીલાને પ્રકટ કરતો રહે છે. શાસ્ત્રને અપેક્ષિત એવી નરી નીરસ તટસ્થતા એમને કદાચ અભિમત નથી. આપણને જે રુચે તે ઉમળકાથી ને ઉત્સાહથી, કદીક વહી જઈને પણ કહેવાનું મન થાય છે. આવા ઉત્સાહપૂર્ણ, અભિનિવેશપૂર્ણ ગદ્યને કાવ્યમય ઉદ્ગારની નજીક લાવી દેતા ઘણા પરિચ્છેદો તમને એમની વિવેચનામાંથી મળી રહેશે. એમણે પૂર્વ અને પશ્ચિમની સાહિત્યમીમાંસામાં ઊંડું અવગાહન કર્યું છે, ને કેટલાકે કર્યું છે તેમ આપણા આલંકારિકો જે કહી ગયા તેનું ભાષાન્તર, તેનું રટણ એમણે કર્યા કર્યું નથી. રસસિદ્ધાન્તને આજની સાહિત્યિક પરિસ્થિતિના સન્દર્ભમાં પ્રયોજી જોતાં શી શી મર્યાદા નડે, આપણા આલંકારિકોએ પ્રયોજેલી સાધારણીકરણ ભાવના જેવી સંજ્ઞાઓના સંકેતોને તપાસીને, કદીક એમને નવા સન્દર્ભના અનુલક્ષમાં વિસ્તાર્યા છે, કદીક એમની અપુષ્ટાર્થતાને સમજાવી છે, ને કદીક એવા સંકેતોને સ્થાને પોતા તરફથી નવા સંકેતોનું આરોપણ કરવાનું સાહસ પણ કર્યું છે. શાસ્ત્રનિષ્ઠ બનવા કરતાં સત્યનિષ્ઠ બનવાનું એમણે પસંદ કર્યું છે. આ બધાંની પાછળ આનન્દવર્ધન જેવા પરિષ્કૃત દર્પણવત્ સ્વચ્છ રુચિવાળા સહૃદયનો સાહિત્યવ્યાસંગ દેખાય છે.

બ્રિટિશ ફિલસૂફ કોલિંગ્વૂડે એમની આત્મકથામાં કહ્યું છે કે જ્યારે આપણે કોઈ ગમ્ભીર વિષયની તત્ત્વાલોચના કરતું પુસ્તક વાંચતા હોઈએ ત્યારે એ પુસ્તક લેખકના મનમાં ઉદ્ભવેલા કયા પ્રશ્નોના ઉત્તરરૂપે લખાયું છે તેનો જ વિચાર કરવો જોઈએ; એ પ્રશ્નોનું અનુમાન કરી લઈને એ પ્રશ્નોના આપણને આવડે તેવા ઉત્તર શોધવાની પ્રવૃત્તિ આરંભી દેવી જોઈએ. એ ઉત્તરો મેળવ્યા પછી એ પુસ્તકના લેખકે શોધેલા ઉત્તર સાથે આપણા ઉત્તરોની તુલના જાગ્રત બુદ્ધિથી કરવી જોઈએ. આવો અનુવ્યવસાય જ્ઞાનના વિસ્તાર માટે અનિવાર્ય છે. ‘ઉપાયન’ પરત્વે આપણે આવી જ દૃષ્ટિ રાખીએ તો જ વિષ્ણુભાઈનું સાચું ગૌરવ કર્યું ગણાય.

તો વિષ્ણુભાઈએ આ વિવેચના નિમિત્તે કયા કયા પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે? આપણી વિવેચનાને અમુક પ્રશ્નો વળગણરૂપ બની રહ્યા હોય એવું લાગે છે. કોઈ ને કોઈ રૂપે કળા અને નીતિનો પ્રશ્ન આપણે ઉઠાવીએ છીએ. જીવન અને સાહિત્ય વચ્ચેનો સમ્બન્ધ કેવો હોવો ઘટે એ વિચારતાં પણ આપણે થાક્યા નથી. સાહિત્યનું પ્રયોજન શું હોવું ઘટે એની જેટલી ચર્ચા આપણે કરી છે તેટલી ચર્ચા એ પ્રયોજન સાહિત્ય જે વિશિષ્ટ રીતે સિદ્ધ કરે છે તેની નથી કરી. ખરું જોતાં વિવેચનમાં નવા પ્રશ્નોને ઝાઝો અવકાશ રહેતો નથી,

પણ દરેક પ્રશ્ન કઈ કક્ષાએ રહીને ચર્ચો છો એ મહત્ત્વનું છે. વળી, આપણા સાહિત્યની મર્યાદા તે આપણા વિવેચનની પણ મર્યાદા બની રહેતી હોય એવું લાગે છે; જોકે આમ બનવું અનિવાર્ય નથી, કારણ કે 'રાઈનો પર્વત'નું વિવેચન કરતી વેળાએ કાલિદાસ કે શૅક્સપિયરના સંસ્કાર આપણા ચિત્તમાંથી ભૂંસી નાંખવાની જરૂર નથી. સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચામાં વિશ્વસાહિત્યનો સન્દર્ભ જેટલો ઉપકારક નીવડે તેટલો કદાચ એક જ ભાષાના સાહિત્યનો ન નીવડે.

વિષ્ણુભાઈની સમગ્ર વિવેચનાને જોતાં એટલું તો સ્પષ્ટ થાય છે કે એમણે મુખ્યત્વે કોલરિજ, મેથ્યુ આર્નલ્ડ, સેઇન્ટ્સબરી અને ક્રોચે કોલિંગવૂડની મીમાંસાના મૂળભૂત પ્રમેયોને પોતાનાં ગૃહીત લેખે, એની સર્વ મર્યાદાસમેત સ્વીકાર્યાં છે. યુરોપમાં બદલાતી જાગતિક પરિસ્થિતિ તથા એના અનિવાર્ય પરિણામ રૂપે બદલાતી સાહિત્યિક પરિસ્થિતિ પરત્વેની જાગરુકતાને કારણે વિવેચન પોતાનાં ગૃહીતોની ફેરતપાસ કરતું રહ્યું છે. વિષ્ણુભાઈની વિવેચના નવા સાહિત્યિક સન્દર્ભના એક મોટા ખણ્ડને બાદ રાખે છે, કારણ એમનાં ગૃહીતોને એ ખણ્ડ પડકારે છે ને આ પરિસ્થિતિમાં ગૃહીતોને છોડવાં એના કરતાં આવા ખણ્ડોને જ બાદ કરવા એવું એમનું વલણ દેખાય છે. નહીં તો રસસિદ્ધાન્તની સાપેક્ષતા ચીંધી બતાવનારી કુશાગ્રતાને એઓ ગઈ પેઢીએ આપેલાં ગૃહીતોને સમકાલીન પરિસ્થિતિ પરત્વેની એની વિનિયોગક્ષમતાની દૃષ્ટિએ તપાસી જોવાનું શા માટે ટાળે? ક્યાંક ક્યાંક એ ગૃહીતોના ચોકઠામાં વર્તમાન પરિસ્થિતિને ગોઠવી જોવાનો પ્રયત્ન પણ એમણે કરી જોયો છે, પણ એમ કરતા હોય છે ત્યારેય એમાં એમને ઝાઝો ઉત્સાહ હોય એવું દેખાતું નથી, એટલું જ નહીં, એમ કરવાના ક્લેશથી જ કેટલીક વાર એઓ ભભૂકી ઊઠે છે. એમણે નવી કવિતામાં શ્રદ્ધાના અભાવ વિશે, એનામાં અપેક્ષિત સચ્ચાઈના અભાવ વિશે, એની ચિત્રવિચિત્ર કાવ્યાકાર ઘડવામાં ક્ષુલ્લક વૃત્તિ વિશે, એની ચાતુરીપ્રિયતા વિશે પુણ્યપ્રકોપ પ્રકટ કરીને એઓ નવી કવિતાને ઘાસનાં તણખલાં જેવી કરી નાંખે છે ત્યારે એ વિધાનોનાં સત્ય પરત્વે આપણે પ્રામાણિક મતભેદ ધરાવતા હોઈએ તો પણ એમના રોષની અભિવ્યક્તિને આસ્વાદ્ય ગણીએ જ છીએ.

'પ્રભાતનર્મદા'ના વિવેચન નિમિત્તે અને ગઝલના મુશાયરાની વાત કરતાં એમણે જે કહ્યું છે તેમાં એમના વ્યક્તિત્વનું આગવું પોત પ્રકટતું દેખાય છે. એક નવીન કવિમિત્રે એક વાર કહેલું કે જો વિષ્ણુભાઈ પાસે વ્યક્તિત્વની ઉષ્માભર્યું ને આસ્વાદ્ય ગદ્ય લખાવવું હોય તો એમને થોડાક છંછેડવા જોઈએ. એવી માનસિક હિંસા આપણે ગાંધીજીનું સ્મરણ કરીને અને વિષ્ણુભાઈ પ્રત્યેના આપણા આદરને કારણે નહીં જ આચરીએ, છતાં એઓ આવા રોષને પ્રસંગે ખીલે છે તેની ના નહીં કહેવાય. 'પ્રભાતનર્મદા'ની મસ્તી અને સાચી મસ્તી વચ્ચે એમણે વિવેક કર્યો છે ને નર્મદનો 'જોસ્સો' તે જ મસ્તી અથવા મસ્તી બરોબર પ્રતિભા, કવિત્વની પ્રેરણા એમનો એમણે નરસિંહરાવનું સ્મરણ કરીને વિરોધ તો કર્યો જ છે. પણ આ મસ્તીનું વર્ણન કરવા જતાં પોતે પણ કેવી મસ્તી પ્રકટ કરી બેસે છે તેનું એક જ ઉદાહરણ જુઓ. પ્રણયના મત્તભાવની ચોટવાળી કેટલીક ગઝલની બેતને ટાંકીને એઓ કહે છે, 'ઇશ્કની જાણે ધૂન મચી છે. સ્વસ્થ કપોતીનું સંવનન કરતો નરકપોત આમથી તેમ અને તેમથી આમ કૂદી રહ્યો છે...' આ વાક્ય વિષ્ણુભાઈએ સભાન બનીને અર્ધેથી છોડી દીધું છે તે સૂચક છે. વળી કપોતીની સ્વસ્થતા પરત્વે કદાચ આપણે વિષ્ણુભાઈ સાથે સંમત નહીં થઈએ. એ સ્વસ્થતાનો છદ્મવેશ છે ને વિધિની વક્રતા કહો કે જે કહેવું હોય તે કહો, કળામાં સત્યવેશ કરતાં છદ્મવેશ જ નથી આસ્વાદ્ય બની રહેતો?

'રમણીયતા' એ વિષ્ણુભાઈની એક પ્રિય સંજ્ઞા છે. એઓ હરીફરીને આ સંજ્ઞા આગળ આવીને અટકે છે. આમ છતાં શાસ્ત્રની એક પારિભાષિક સંજ્ઞા લેખે એને જે સુનિશ્ચિત ને અસન્દિગ્ધ સંકેત સમર્પવો જોઈએ તે એઓ સમર્પી શક્યા નથી. કેટલીક વાર એમને જે અભિમત છે તેને માટેનો અભિનિવેશ એમની પાસે તર્કપૂત

ને તર્કપ્રસૂત સત્ય ઉચ્ચારાવવાને બદલે ભાવોચ્છ્વાસ કઢાવે છે, આ ભાવોચ્છ્વાસ વાક્છટામાં સરી પડે છે ને અન્તે એવા પરિચ્છેદો જેટલે અંશે સત્યના જ્ઞાપક નહીં તેટલે અંશે એમના વ્યક્તિત્વના, એમની વિશિષ્ટ શૈલીના નિદર્શન રૂપ બની રહે છે. પણ આવા પરિચ્છેદોમાં આપણા સ્મરણ પર અધિકાર મેળવવાનો ગુણ છે. ‘અનુભાવના’ એ શીર્ષકથી આપેલા વ્યાખ્યાનમાંનો આ ખણ્ડ કોને મોઢે નથી? ‘હું ચારેકોર જોઉં છું, આ ઉષાધેણને લઈ આવતાં પંખીઓનાં ગાન વનોપવનમાં સંભળાય છે ને હું પર્યુત્સુક બનું છું...’ એ પરિચ્છેદ આપણને કશીક મોહિનીથી મુગ્ધ કરી નાંખે છે, પછી એમાં રહેલા સત્ય વિશે આપણે સંદેહ પ્રકટ કરવાની સ્થિતિમાં રહેતા જ નથી. પણ આપણને એમ લાગ્યા વગર રહેતું નથી કે આ ‘રમણીયતા’ સંજ્ઞા એમણે ગોવર્ધનરામ પાસેથી લીધી એના કરતાં જગન્નાથ પાસેથી લીધી હોત તો આપણી વિવેચનાને ઘણો લાભ થયો હોત. આ ‘રમણીયતા’, ‘સૌન્દર્ય’, ‘તલ્લીનતા’, ‘આનન્દ’ વગેરે સાહિત્યના પ્રયોજન લેખે ગણાવેલી સંજ્ઞાઓ કેટલીક વાર, એકબીજાના પર્યાય રૂપે વપરાયેલી દેખાય છે. તો કેટલીક વાર સૌન્દર્યબોધ એ ઉપાન્ત્ય અવસ્થા ને તલ્લીનતા તે અન્તિમ અવસ્થા એવું વિધાન પણ એઓ કરે છે. ‘આનન્દ’ એટલે હર્ષ હોવાથી કરુણનો એમાં વિરોધ રહેલો છે તેથી એ સંજ્ઞાને સાહિત્યના પ્રયોજન લેખે સ્વીકારવાનું એમને રુચતું નથી. વળી લેલીન કરતી વિશિષ્ટ અવસ્થા તે સૌન્દર્યબોધ એમ પણ એઓ કહે છે, તો રસાનુભવને અન્તે સંવિત્ જે અસાધારણ ચેતનમયતા અને વ્યાપકતા દાખવે છે તેને પણ એ રસાનુભવના ફળ રૂપે ગણાવે છે. પણ અન્તે એઓ દર્શન આગળ આવીને અટકે છે. એમને મતે રસ આનન્દપર્યવસાયી નહીં પણ દર્શનપર્યવસાયી છે. આ દર્શન કાવ્યરમણીયતાના અનુભવ પછીની સ્થિતિ છે. આથી જ ભાવ એટલે કે aesthetic pleasure અથવા આલંકારિકોની પરિભાષામાં કહીએ તો રસચર્વણાની પરમ સીમા તે દર્શન છે. આ દર્શન તે કૃતિને નિમિત્તે થતી ચેતનાની અખણ્ડતાનું દર્શન એમ એમણે કહ્યું હોત તો આપણને વાંધો નહોતો, પણ એમણે આ વિધાન ‘વિચારપ્રધાન કવિતા’ની ચર્ચાના સન્દર્ભમાં કર્યું છે. આથી દર્શન એટલે જીવન વિશેનું ચિન્તન, અને દર્શન અને ચિન્તન એકબીજાના પર્યાય – એવું આખરે એમને કહેવાનું રહે છે. ક્રોચેના મતને સ્વીકારવાને કારણે સર્જકના intuition (જેનો અનુવાદ એઓ ‘સર્જકની જીવનદૃષ્ટિ’ રૂપે કરે છે, જે કદાચ ક્રોચેને અભિપ્રેત નથી) ને એઓ મહત્ત્વ આપે છે ને કહે છે: ‘આન્તર ઉપાદાનની અનુનેયતા અને આકારક્ષમતાને લીધે સર્જકની જીવનદૃષ્ટિ સાહિત્યકૃતિની આકૃતિમાં એક નિયામક તત્ત્વ થઈ જાય છે.’ ‘આકાર’ વિશેની એમની સમજ સ્પષ્ટ નથી, કેટલીક વાર ‘આકાર’ એટલે ઘાટ અને ઘાટ એટલે અહેતુકતા એવું ચક્ર ફરીને એઓ જ્યાં ને ત્યાં આવીને ઊભા રહે છે. તો વ્યંગમાં નવકવિઓને આકારમુક્તિ – આકારાત્ મુક્તિ – માં રાચનારા કહે છે. લઘુપરિમાણ કૃતિઓ જીવનના ભવ્ય ઉદાત્ત માહાત્મ્યને પ્રકટ નહીં કરે એવો એમને સંદેહ છે. મેથ્યૂ આર્નલ્ડનો આ અભિગ્રહ વિષ્ણુભાઈ એરિસ્ટોટલની મદદથી શુદ્ધ કરી લઈ શક્યા હોત. પોતાની આગવી પરિભાષા ઉપજાવવાની વિષ્ણુભાઈને આસક્તિ નથી એમ નથી, પણ એઓ જ્યારે આવી પરિભાષા ઉપજાવે છે ત્યારે એમાં ગૌરવશેષ રહ્યો હોય છે. ક્રોચેની જેમ ‘આન્તર ઉપાદાન’ને મહત્ત્વ આપવાને કારણે એમણે કવિકર્મને તપાસવાનો ઝાઝો ઉત્સાહ બતાવ્યો નથી. આ કારણે ભાવનું-કાવ્યત્વની સામગ્રીનું સાધારણીકરણ એઓ જે રીતે સમજાવે છે તેમાં અભિનવગુપ્તને ન્યાય થયો હોય એમ લાગતું નથી. પોતાને અનુકૂળ અર્થઘટન કરવાની આનંદશંકર તથા મણિલાલની વૃત્તિ કાવ્યપ્રકાશની એક કારિકા ‘જ્ઞાનનો વિષય અન્ય છે ને ફળ અન્ય છે’ માંથી એમને પોતાને અનુકૂળ અર્થ શોધવાને પ્રેરે છે એ પ્રતીતિકારક નીવડતું નથી. સામગ્રીની રસરૂપે થતી નિષ્પત્તિની પ્રક્રિયાની મીમાંસા એ આપણા આલંકારિકોનું એક નોંધપાત્ર અર્પણ છે, પણ ક્રોચે એમને અહીં નડે છે ને જ્યારે એઓ કહે છે કે જીવનમાં જે જુગુપ્સાજનક છે તે સાહિત્યમાં કંઈ રમણીય બની નથી જવાનું એ મારી શ્રદ્ધા છે.’ ત્યારે ભાવનું રસમાં થતું રૂપાન્તર, એને કારણે રસમાં આવતી લોકોત્તરતા તરફ એમણે લક્ષ આપ્યું નથી એમ લાગે છે. એમનો અભિનિવેશ ઘણી વાર એમને આન્તરપ્રતીતિનો દાવો રજૂ કરવા પ્રેરે છે. વિષ્ણુભાઈની વિવેચનાની આ

તપાસ અન્તે તો જાતતપાસ છે, ને એ રીતે જોતાં આપણા વિવેચકને હજી પોતાનાં ઓજારો ઓળખીને વાપરતાં શીખવાનું બાકી છે એવું જ કહેવું પ્રાપ્ત થાય છે.[1]

ક્ષિતિજ: ઓક્ટોબર, 1963

1. આકાશવાણીના સૌજન્યથી. ↵

દક્ષિણદૃષ્ટિ વિવેચન?

સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખ પોતાની આજીવન અભ્યાસપરાયણતાના પરિપાકરૂપ પર્યેષણા પોતાના વક્તવ્યમાં રજૂ કરે એવી પ્રશંસનીય પ્રણાલી આપણે ત્યાં છે જ. આથી મુ. વિષ્ણુભાઈ જેવા અભિજાતરુચિ અને વ્યુત્પત્તિમત્તાવાળા અભ્યાસી પ્રમુખ પાસેથી સૌ કોઈ વર્તમાન જાગતિક પરિસ્થિતિના સન્દર્ભમાં વિશિષ્ટ સ્વરૂપ ધારણ કરતી આપણી 'સાહિત્યિક અવસ્થા'નાં નિદાનચિકિત્સાની આશા રાખે તે સ્વાભાવિક છે. એમના વક્તવ્યના પ્રાસ્તાવિકમાં એમણે પ્રસંગોચિત રીતે રવીન્દ્રનાથનું ભક્તિપૂર્વક સ્મરણ કરીને આપણા દેશના પુનરુત્થાનમાં બંગાળની વિભૂતિઓએ આપેલા ફાળાનો કૃતજ્ઞતાપૂર્વક નિર્દેશ કર્યો છે. બંગાળ સાથેનો ગુજરાતનો સાહિત્યિક સાંસ્કારિક સમ્પર્ક કેવી રીતે સદા ચાલુ રહ્યો છે તે બતાવીને ભારતની 'ભાવાત્મક એકતા' એ કાંઈ નવેસરથી સિદ્ધ કરવાની વસ્તુ નથી, એ તો છે જ, એવી શ્રદ્ધા એમણે પ્રકટ કરી છે. પોતપોતાનું આગવાપણું ટકાવી રાખીને એકતા સિદ્ધ કરી શકાતી હોય તો તે સર્વથા ઇષ્ટ જ છે; પણ સ્પર્ધા અને યુયુત્સા, ઉગ્ર પ્રાદેશિક અભિમાન, સંસ્કારી હોવાનો દર્પ – આ વિનાશક તત્ત્વો એક પ્રજા તરીકેના આપણા વ્યક્તિત્વને કેવાં તો અપકારક નીવડે છે તે, આપણને સૌને થયેલા કટુ અનુભવોને પ્રતાપે, આપણે સાવ ભૂલી શકીએ તેમ નથી.

અંગ્રેજી અને સંસ્કૃતનો તથા અન્ય ભારતીય ભાષાઓનો, ને શક્ય હોય તો અંગ્રેજી સિવાયની બીજી યુરોપની ભાષાનો, અભ્યાસ આજે કેટલો જરૂરી છે તે એમણે યથોચિત રીતે બતાવ્યું છે. લિપિના પ્રશ્નને પણ એમણે, કશા અનુચિત અભિનિવેશ વિના, વહેવારુ દૃષ્ટિએ તપાસ્યો છે. એકતા અને એકરૂપતા વચ્ચે ઉચિત રીતે જ વિવેક કરીને એકરૂપતા માટેની ધગશને એમણે ભાંડી છે. પછી એમણે ગુજરાતી સાહિત્યના, હેમચન્દ્રથી માંડીને અદ્યાપિપર્યન્તના, વિકાસની રૂપરેખા આપી છે. એમ કરવામાં એમનો આશય 'ગુજરાતી સાહિત્યની કેટલીક ધ્યાન ખેંચે એવી બાબતો, કંઈક અંશે સિદ્ધિઓ કહી શકાય એવી બાબતો' તરફ અન્ય ભાષાના ને ગુજરાતીથી ઓછા પરિચિત સાહિત્યરસિક શ્રોતાઓનું ધ્યાન ખેંચવાનો છે. એની વીગતોમાં આપણે નહીં ઊતરીએ.

અર્વાચીન યુગ તરફ વળતાં સૌપ્રથમ એઓ રાષ્ટ્રીય ઉત્થાનની પ્રવૃત્તિનાં ગુજરાતમાં થયેલાં આન્દોલનોનો ઉલ્લેખ કરે છે. દુર્ગારામ મહેતાજીએ છેક 1844માં સ્થાપેલી સભાનું નામ 'માનવધર્મ સભા' હતું એ અત્યન્ત સૂચક ઘટના છે. ધાર્મિક સામ્પ્રદાયિકતાનાં કટ્ટર વલણોની પકડમાંથી છૂટીને 'માનવધર્મ' જેવી વસ્તુનો સાક્ષાત્કાર કરવાને માટે પ્રવૃત્ત થવું એ મોટો અભિક્રમ ગણાવો જોઈએ. મુ. વિષ્ણુભાઈને અહીં દલપતરામનું વિસ્મરણ થયું છે એમ કોઈને લાગે. કદાચ આ સન્દર્ભમાં એમને દલપતરામનો નિર્દેશ પ્રસ્તુત નહીં લાગ્યો હોય.

અહીંથી આગળ વધતાં મુ. વિષ્ણુભાઈના કેટલાક અભિગ્રહો સ્પષ્ટ ઊપસી આવતા લાગે છે. 'રાઈનો પર્વત'ને એઓ 'કૌતુકરાગી સુધારક બુદ્ધિના સૌષ્ઠવાપન્ન ઉત્તમ ફળ' રૂપે ઓળખાવે છે. સુધારકનો ઉદ્રેક એની કળામાં સાવ ગળાઈ ગયો છે એવું નથી, એ 'સ્વસ્થપણે પ્રવર્તે છે' એટલું જ. નાટ્યના નિર્માણમાં એ

અપકારક નીવડે છે કે કેમ, એ વિશે વિચારતાં એઓ ‘રાઈનો પર્વત’ને ‘સૌષ્ઠવસંપન્ન કલાવિજય’ કહીને નવાજે છે. ઐતિહાસિક વિકાસની સાપેક્ષ દૃષ્ટિએ જ આ વિધાનને જોવું ઠીક થઈ પડશે. ‘કાન્ત’ પ્રત્યેનું એમનું વલણ એટલું ઉષ્માભર્યું નથી. નરસિંહરાવની જોડે ‘કાન્ત’ને બેસાડી દઈને એમણે બંનેની કવિતાને ‘સૌષ્ઠવસંપન્ન’ કહી છે. આ સંજ્ઞાથી બન્નેનો આગવો વિશેષ ભાગ્યે જ પ્રકટ થાય છે. મણિલાલની અપેક્ષાએ ‘કાન્ત’ એક સ્વસ્થ કળાકાર છે એટલું જ એઓ કહી છૂટે છે. ગોવર્ધનરામ અને શેલીના ક્લેશની સરખામણી શી રીતે અને શા સારુ કરવી? ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ને ‘સંરક્ષક બુદ્ધિનો રંગસંપન્ન કલાવિજય’ કહી ઓળખાવ્યો છે. અહીં, આ સંજ્ઞાઓ કૃતિના સાહિત્યકૃતિ તરીકેના પરિચયમાં કેટલી સાહાય્યક નીવડે એ વિચારવાનું છે. આમ છતાં, એ યુગની સિદ્ધિઓથી જરાય અંજાઈ ગયા વિના પૂરી સ્વસ્થતાથી, એઓ કહી શકે છે કે સાહિત્યકૃતિ તરીકે આ યુગની બહુ ઓછી કૃતિઓ પ્રશિષ્ટ કે અમર નીવડે એવી છે. એનું મહત્ત્વ જેટલું સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ નહીં તેટલું ભાષાકીય, મનોવૈજ્ઞાનિક, શૈક્ષણિક, ધાર્મિક ને સામાજિક દૃષ્ટિએ છે. આથી એઓ જરાય સંકોચ વિના કહી દે છેઃ ‘પણ જેનું બધું લખાણ વાંચવું જોઈએ એવા લેખકો એ પંચોતેર ઍંસી વર્ષમાં થોડાક જ છે.’

લેખકોને બે બે કે ત્રણ ત્રણના ગુચ્છમાં સાથે લઈને વાત કરવાથી કશીક સુવિધા પ્રાપ્ત થતી હશે, પણ તે ચોકસાઈને ભોગે એમ આપણને લાગ્યા વિના રહેતું નથી. મુનશી અને નાનાલાલને સાથે રાખીને સરખાવવા-વિરોધાવવાથી શો લાભ? નાનાલાલ વિશેનાં મુ. વિષ્ણુભાઈનાં ઘણાં વિધાનો ચિન્ત્ય છે. એમને મતે ‘કાન્ત’ નહીં પણ નાનાલાલ ગુજરાતી સાહિત્યમાં સૌથી વિશેષ જાગૃત કળાકાર છે. નાનાલાલ જો જાગૃત કળાકાર હોત તો લાગણીના અને ભાષાના સ્તર વચ્ચે જે વિસંવાદ વારેવારે આપણને દેખાય છે, વાગ્મિતાને સ્થાને વાગાડમ્બર આપણને ઘણી વાર ક્લેશ કરાવે છે, ભાવનાને કૃતિની અંદર, કળાના ઋતને વશ વર્તીને સિદ્ધ કરવાને બદલે એનું વારે વારે અભિધાશ્રયી આરોપણ થયા કરતું હોય છે તે ન થાત. નાનાલાલમાં ‘તેજે ઘડ્યા’ શબ્દો છે, તળપદી બાનીનાં શક્તિ અને માધુરી છે એની ના નહીં, પણ જાગૃત વિવેક ને અખણ્ડ સાધના વડે જેને નિવારી શકાયું હોત તેનો પછી તો પુંજ ખડકાતો ગયો તે નાનાલાલ ‘જાગૃત કલાકાર’ હોત તો ન બન્યું હોત. એમની ઊણપ જો ‘સત્ત્વસંભાર’ની હોય તો તેની ઝાઝી ચિન્તા કરવાની જરૂર નથી. આખરે સત્ત્વ ક્યાંથી નીપજી આવે છે? કળાકારે કળાકાર તરીકે કરેલા અનુભવના આકલનથી. એમનું સત્ત્વ જો સત્ત્વ તરીકે ઊણું પડ્યું હોય તો કળાકાર માત્રમાં જે ‘જાગૃતિ’-અવધાનતાની અપેક્ષા રહે છે તેની ઓછી માત્રાને કારણે. નાનાલાલની પ્રતિભાને ‘વિલક્ષણ’ પ્રતિભા કહીને એમણે ઓળખાવી છે. એમાં ‘પ્રેરણાની અપૂર્વતા’ નથી. મુનશીનો ને નાનાલાલનો ભાષાવૈભવ, બંનેની સબળ સિસૃક્ષા, બંનેની સૌન્દર્યની સૂઝ – આ એક જ કોટિનાં કે એક જ પ્રકારનાં છે? તો એક જ પલ્લે બંનેને મૂકવાથી નાહકની ગૂંચ જ ન વધે? મુનશી વિશે મુ. વિષ્ણુભાઈ નિ:સંકોચ કહી દે છેઃ ‘એમનો જીવ તો સાચા નવલકથાકારનો જ છે, – આત્મકથામાં પણ નવલકથાકારનો.’ અહીં પાછલો ભાગ માર્મિક ટીકા બની રહે છે. ‘નવલકથાકાર’ આગળ મૂકેલા ‘સાચા’ વિશેષણને બહુ જાળવીને વાપરવા જેવું છે. ‘ઉત્તમ’ જેવું વિશેષણ પણ એઓ કંઈક વધુ પડતી ઉદારતાથી વાપરતા હોય એમ લાગે છે. મુનશી વિશે વાત કરતાં જીવનની વિચિત્રતા જોવાનો રસ અને સમગ્ર સર્જનને સાંકળે એવી તાત્ત્વિક દૃષ્ટિને વિરોધમાં સામસામે ગોઠવ્યાં છે તે શા માટે? પિરાન્દેલો, બાલ્ઝાક અને ગોવર્ધનરામ – એમને જીવનની વિચિત્રતાઓ જોવામાં રસ નહોતો? ‘વિચિત્રતા’નો હલકો અર્થ ન કરીએ અને મૂળ સંસ્કૃતમાં જે સંકેત છે તે અર્થમાં ‘વૈચિત્ર્ય’ વાપરીએ તો નવલકથાકારને માટે તો સંસારનું માનવસ્વભાવનું આવું ‘વૈચિત્ર્ય’ જ જીવાતુભૂત તત્ત્વ નથી બની રહેતું? મુનશીમાં દૃષ્ટિ નથી એટલું કહીએ તે જ પૂરતું છે. ‘વૈચિત્ર્ય’ જોનારમાં પણ દૃષ્ટિની અપેક્ષા રહે છે. જોવાની પ્રક્રિયા દરમિયાન જ પ્રેક્ષ્યમાણ વિષયનાં ઘટકોમાંથી સાર્થ આકારનું નિર્માણ કર્યે જતી કળાકારની દૃષ્ટિની અહીં ‘તાત્ત્વિક દૃષ્ટિ’ની અપેક્ષાએ

વધારે જરૂર છે. મુનશીની નવલકથાકાર તરીકેની મર્યાદા આ જ છે. પટાબાજી જેવાં સંવાદ, કાવ્યાભાસી મુલાયમ બાની, પ્રસંગોની ધમાચકડી, એક જ છાપનું 'પ્રતાપીપણું' – આ બધાંનું આકર્ષણ એક કાળે હશે. ગદ્યને ખીલવવાની આપણી દૃષ્ટિ બદલાઈ છે. કહેવાતી ચારુતા કે કાવ્યમયતાના પાતળા વરખને અહીંતહીં ચોંટાડવાથી ગદ્યની કાન્તિ પ્રકટતી નથી. પાત્રના કલ્પેલા વ્યક્તિત્વને વિકસાવવાને જોઈતું યથોચિત પરિમાણ, એના મહિમાનું તુલ્યબળ બની રહે એવું કાર્ય, એ કાર્યના પરિમાણની કથાનક પર પડતી અસર, અને એથીય વિશેષ તો કયે સ્તરે રહીને માનવસ્વભાવનાં સંચરણોને એ આલેખવાનું માથે લે છે તે – આ બધું મુનશીને સાચા નવલકથાકાર કહેતાં પહેલાં વિચારવું પડશે. તલવાર ઉગામીને એકસાથે સો ડોકાં વધેરી નાંખવા કરતાં કેટલીક વાર નીચે પડેલા રૂમાલને વાંકા વળીને ઉઠાવવામાં વધારે મોટા પરાક્રમની જરૂર પડે છે. સમર્થ સર્જક એવા તુચ્છ લાગતા કાર્યની અસરને અનેક પરિમાણમાં પ્રસરતી બતાવી શકે છે. ઉત્કટતાની સાથે સૂક્ષ્મતા ન હોય તો ઉત્કટતા રસસામગ્રી રૂપે ઝાઝી લેખે લાગતી નથી.

ખબરદાર પ્રત્યે મુ. વિષ્ણુભાઈને (યાદ કરો 'દર્શનિકા'ના વિવેચનની શરૂઆતમાં આવતો ઉદ્ગારમય પરિચ્છેદ) સહેજ કૂણો ભાવ છે. અહીં પણ એમણે ખબરદાર-બોટાદકારનું યુગ્મ લીધું છે. જેમને એઓ પદ્યની 'સિદ્ધ સરલતા' કહે છે તે ઘણી વાર અણઘડપણામાં સરી પડે છે તેની 'દર્શનિકા' વાંચનારને યાદ આપવાની જરૂર નથી.

અર્વાચીન ગદ્યના વિકાસ વિશે મુ. વિષ્ણુભાઈને અસન્તોષ રહી ગયો છે. અહીં 'ચારુસરલ' સંજ્ઞા એક છેડે નવલરામથી માંડીને બીજે છેડે ધૂમકેતુ ને જ્યોતીન્દ્ર સુધી સમયના મોટા ગાળાને આવરી લેતા ગદ્યલેખકોની નામાવલિને લાગુ પાડી છે. મોહનલાલ દવે '(વીરપૂજા')ના ગદ્યને નર્મદથી દૂર જતાં કેવો પરિશ્રમ કરવો પડે છે, અંગ્રેજીના તરજૂમિયા અંશો ને શ્લથ રચનાબન્ધ એના પોતને કેવું તો ફિક્કું કરી નાખે છે એ જાણનાર ભાગ્યે જ એમના ગદ્યને 'વાગ્મિતાસંપન્ન' કહીને નવાજશે. સ્વામી આનંદના ગદ્યની એક આગવી સાહિત્યિક છટા છે, પણ તે મુ. વિષ્ણુભાઈની દૃષ્ટિએ ઉલ્લેખપાત્ર ઠરી નથી. ચિન્તકોમાં પં. સુખલાલજીનું સમથળ વહેતું, જ્ઞાનની ગરિમાને ભાવરૂપે ન વહેનારુ, ગદ્ય પણ ઉલ્લેખપાત્ર ઠરવું જોઈએ એમ ઘણાંને લાગશે. સર્જનાત્મક સાહિત્ય-પ્રકારોમાં ગદ્ય નવી ગુંજાયશને પ્રકટ કરે છે એ તરફ પણ દુર્લક્ષ ન થવું જોઈએ.

કાવ્યપ્રકારોમાં સોનેટની આપણે પ્રશંસા શરૂ કરીએ તે પહેલાં તો એ લુપ્તપ્રાય થઈ જવા બેઠો છે. એનું લઘુ પુદ્ગલ કવિ પાસે પરાણે સંયમ પળાવે એ એનો સૌથી મોટો લાભ છે. કૌતુકપ્રિયતા અને સૌષ્ઠવપ્રિયતાના ગ્રાહમાંથી હજીય આપણે છૂટી શકતા નથી. જીવન પ્રત્યે જોનારી દૃષ્ટિનાં સ્ફુરણો એવાં વિવિધ ને સંકુલ હોય છે કે આ બે સંજ્ઞાનાં ખાનામાં એને ગોઠવવાનો જુલમ ઘણી વાર કશું સિદ્ધ ન કરી આપે. નાટકમાં 'પાત્ર-નિરૂપણની હથોટી છતાં આકારસૌષ્ઠવ સિદ્ધ થતું નથી તેનાં કારણોમાં મોખરે કૌતુકરાગ, રંગરાગ અને અવનવું કરવાની રઢ' છે. 'અવનવું કરવાની રઢ' તો સર્જકને ન હોય તો કોને હોય? આકારસૌષ્ઠવ સિદ્ધ નથી થતું તેનું કારણ એ કે રચનાના સૌષ્ઠવને બારીકાઈથી તપાસવાનું આપણે હંમેશાં ગૌણ લેખ્યું છે. આપણે તો વસ્તુપરાયણતામાં એવા તો ભરાઈ ગયા છીએ કે રચના વડે વસ્તુ આકાર લે, ને એ આકાર વસ્તુના રહસ્યનું ઉદ્ઘાટન કરે એમ કોઈ કહે તો કાન દઈને સાંભળવાનું પણ મુનાસિબ લેખતા નથી. નાટક કે નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણની 'હથોટી' બેસી જાય તો એ જ કક્ષાએ સર્જકે પોતાની જાતને ચેતવવી જોઈએ. પાત્રનિરૂપણનો પ્રશ્ન આજની બદલાતી જાગતિક પરિસ્થિતિના સન્દર્ભમાં જુદાં જ પરિમાણનો બની ગયો છે. સદ્ભાગ્યે કહો કે દુર્ભાગ્યે, આપણા સર્જકો ને વિવેચકો એવું કશું તપાસવાની ખખામાં પડતા જ નથી.

ગાંધીજીના સાહિત્ય પરના પ્રભાવની વીગતો હવે તો દરેક નિશાળિયાને જિહ્વાગ્રે હોય છે. પણ જેમ બંગાળી કવિતાને રવીન્દ્રનાથના અનિષ્ટ પ્રભાવની સામે સભાનપણે ઝૂઝવું પડ્યું તેમ ગુજરાતી સાહિત્યકારને પણ ગાંધીજીના પ્રભાવ પરત્વે અવધાનતા કેળવ્યા વિના છૂટકો નથી. પ્રભાવ કેવે સ્વરૂપે ગ્રહવામાં આવે છે, એ પ્રભાવમાંથી શું નિષ્પન્ન થાય છે – આ પ્રશ્નો પણ વિચારવાના રહે છે. ગાંધીજીના પ્રભાવની રબરસ્ટૅમ્પની છાપ ઝીલનારા નવલકથાકારો એક વાર ઊભરાયા હતા. આજે એ પ્રભાવને જોરે એ લોકો કેમ ઉચ્ચ સાહિત્યમાં પ્રવેશાધિકાર નથી પામી શકતા? જીવનના સંકુલ સંઘર્ષમાં વલોવાયા પછી વિષનું સહોદર એવું જ અમૃત આપણને લાધતું હોય છે. પણ ગાંધીજી પાસેથી જે લોકો ભક્તિભાવપૂર્વક આ જીવનદૃષ્ટિનું નવનીત શ્રદ્ધાપૂર્વક પ્રસાદરૂપે લઈ આવ્યા તેમણે દિલચોરી કરી. એવા ‘ભીમજીભાઈઓ’ ઉપહાસપાત્ર જ ઠર્યા. વિશ્વમાનવની રવીન્દ્રનાથની ભાવનાને પણ આજના જાગતિક સન્દર્ભ વચ્ચે મૂકીને જીવતી કરવી પડશે. એનું રટણ કોઈને પ્રમુખ કવિ નહીં બનાવી દે.

કિશોરલાલ મશરૂવાળાને ‘સ્વતન્ત્ર ફિલસૂફ’ કહીને મુ. વિષ્ણુભાઈ એમનું અતિમાન કરે છે, પણ ફિલસૂફીનું માન એથી સચવાય છે કે નહીં એ વિચારવાનું રહે છે. મશરૂવાળાની વિચારણાની તાત્ત્વિક તપાસ હજુ તો થવી બાકી છે. એમ કરવામાં આવશે ત્યારે એમનાં કેટલાંક વલણો અંગત માન્યતાઓથી બહુ છેટાં જતાં નથી તે દેખાઈ આવશે. એમનાં ગૃહીતોનો ગોત્રસમ્બન્ધ જોડવાનું પણ ઝાઝું અઘરું નથી.

કોઈ કવિની પ્રેરણાના ઉદ્‌ગમસ્થાન વિશે કાંઈ કહેવું હંમેશાં સહીસલામતીભર્યું હોતું નથી. આથી વિવેચનમાં તો એ પ્રેરણાની પરિણતિરૂપ કૃતિને નજર સમક્ષ રાખવી ઘટે. મેઘાણીનો ‘કૌતુકરાગ’ કેમ ‘સૌષ્ઠવસંપન્ન’ ન થઈ શક્યો એ પ્રશ્ન મેઘાણીની કવિ તરીકેની શક્તિની મર્યાદા તથા એમની કાવ્યવિભાવનાનો કેવો વિકાસ થયો હતો તે મુદ્દાને સ્પર્શ્યા વિના છેડવાનો અર્થ રહેતો નથી. મુ. વિષ્ણુભાઈ પોતે જ ‘સુન્દરમ્’ અને પૂજાલાલનો, પ્રેરણાના પ્રભવ અને કળાની સફળતાની દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરવાનું સૂચવીને પ્રેરણાનો પ્રભવ સમાન હોવા છતાં પ્રતિભાશક્તિની વધતી-ઓછી માત્રાને કારણે પરિણામમાં મોટો ફેર પડી જાય એ હકીકત તરફ આપણું ધ્યાન ખેંચે જ છે. ‘પ્રયોગલક્ષી કવિતા’ એ સંજ્ઞા નવી કવિતાને વળગાડવામાં નવી કવિતાની પ્રયોગપ્રધાનતા પર જ એઓ ભાર મૂકવા માગતા હશે. બાકી સર્જક નામે અભિવ્યક્તિનાં નવાં નવાં આવિષ્કરણો સિદ્ધ કરવા સદા પ્રયોગશીલ રહેતો જ હોય છે.

આટલે આવ્યા પછી મુ. વિષ્ણુભાઈનો કાકુ બદલાતો હોય એમ લાગે છે. નિરંજન, રાજેન્દ્ર શાહ, ‘ઉશનસ્’, જયન્ત પાઠક – આ ગુચ્છ એમણે અહીં ભેગું લીધું છે. રાજેન્દ્રની પ્રયોગદૃષ્ટિ અને નિરંજનની પ્રયોગદૃષ્ટિમાં પાયાનો ભેદ છે. ‘ઉશનસ્’ અને જયંત પાઠકને એ અર્થમાં પ્રયોગશીલ કહેવાય કે નહીં એવો કેટલાકને પ્રશ્ન થાય તે સ્વાભાવિક છે. નવી ગણાતી કવિતાની આંખે ઊડીને વળગે એવી કેટલીક વિલક્ષણતાઓ (માત્રામેળ છન્દોનાં સ્વૈર આવર્તનો, પંક્તિઓની તોડજોડ, કૌંસનો ઉપયોગ, વાસ્તવ દર્શનમાં પ્રગલ્ભતા વગેરે)નું ખોખું તો હાથવગું હોય જ છે. એમાં ગાંઠનું થોડું પૂરણ કરવાથી ‘નવી’ કવિતા તૈયાર થઈ જાય છે. આ પ્રકારની કવિતા મુ. વિષ્ણુભાઈ સમભાવથી ન જોઈ શકે તે દેખીતું છે. પણ જે કવિઓ કશાય પયગમ્બરી અભિનિવેશ વિના, પોતાના જ છિન્ન વ્યક્તિત્વના અંશો વચ્ચેના વાર્તાલાપ રૂપે, બહાર જે ભગ્નાવસ્થામાં છે તેમાંથી કશોક અખણ્ડ આકાર ભાષા, છન્દ, વગેરેના શિસ્તપૂર્વકના ને વિશિષ્ટ સૂઝથી કરેલા વિનિયોગથી, રચવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેમની નિષ્ઠા તરફ શંકાની નજરે ન જોવું જોઈએ. એવા કવિઓના નવા પ્રયોગોમાં મુ. વિષ્ણુભાઈને શ્રદ્ધા નથી. માટે તો એઓ કહે છેઃ ‘આ સર્વ કવિઓની જૂની ઢબની કવિતા વધુ લાંબો વખત આહ્લાદક રહેશે.’ એનું કારણ આપતાં એઓ કહે છેઃ ‘જૂની કવિતાના વિષયમાં જ પ્રાસંગિકતા, તત્કાલીનતા ઓછી જણાય છે, અને એમાંના સંવેદનને કવિઓએ સ્મૃતિમાં વધુ

ઠરવા દીધેલું જણાય છે.’ ‘પ્રવાલદ્વીપ’માંનું ‘આધુનિક અરણ્ય’ કે ફૉકલૅન્ડ રોડ પરની વેશ્યાઓના વિષયને પ્રાસંગિક કે તત્કાલીન કહી નાખીએ તેથી શું? એને ઠરવા દેવાથી જ એ વિષયનું કાવ્ય સૌન્દર્યબોધ કરાવે એવું, ક્લેશકર ન નીવડે એવું બની જશે. અહીં થોડીક ગૂંચ રહી જતી હોય એવું લાગે છે. કદર્યની કદર્યતા – એનું આગવું રૂપ એ આસ્વાદનો વિષય છે. કારણ કે મારી સર્વાશ્લેષી અભિજ્ઞતામાં જો મારે authenticity લાવવી હોય તો એ અંશને ટાળવાનું મને ન પરવડે. અનુભવ માત્રનું સ્વરૂપ કળામાં પ્રકટ થતું હોય છે. કાવ્યના વિષયોની સંકીર્ણતા કે વિસ્તીર્ણતા, પ્રાસંગિકતા કે કાળનિરપેક્ષતા મહત્ત્વની વસ્તુ નથી. આખરે તો કવિએ સ્વીકારેલાં ઉપાદાનમાંથી કાવ્ય નીપજી આવે છે કે નહીં તે જ જોવાનું રહે છે. કાવ્યાભાસી ઇબારતનાં ચોકઠાંમાંથી છટકવાનો રસ્તો કરતાં આપણા કવિઓને કેટલો વખત લાગ્યો? વળી છન્દોબદ્ધ રચનામાંથી જે લય મળી રહે છે તેથી નોખો જ લય જો કવિને ખપમાં લેવાનો હોય તો એ છન્દને અતિક્રમી જાય. ગદ્ય એ કવિના હાથમાં સગવડભર્યું સાધન નથી બનતું. કવિ ગદ્યને વાપરવાની હામ ભીડે ત્યારે અંદરના કોઈક મોટા પડકારને ઝીલવાને એ કટિબદ્ધ થતો હોય છે. પદ્યના માળખામાં ગદ્યની લઢણનો ઉપયોગ કાવ્યમાં જ એની સાભિપ્રાયતા સિદ્ધ ન કરી શકતો હોય, કેવળ ગતાનુગતિક ન્યાયે થયો હોય, તો જ નિંદ્ય નીવડે છે.

નવલકથા વિશે મુ. વિષ્ણુભાઈને ઉગ્ર અસન્તોષ નથી. આપણા કેટલાક નવલકથા- લેખકોમાં એમને કળાવિધાનની ઉત્તમ શક્તિ જોવાનું સૌભાગ્ય પણ પ્રાપ્ત થયું છે. પણ આ કળાવિધાન એમને ક્યાં દેખાયું છે? એ લેખકોની નવલકથામાં નહીં પણ ટૂંકી વાર્તામાં! અર્વાચીન નવલકથાઓનું મૂલ્ય એમાં આવતા સામાજિક વિવેચનને કારણે એઓ કબૂલે છે. એઓ એવા અભિપ્રાય પર આવે છે કે સાહિત્યકાર સૌષ્ઠવનું કૌશલ દળમાં ટૂંકી એવી રચનામાં વિશેષ બતાવે છે. એ સ્વરૂપોની રચનામાં આર્થિક લાભની ગણતરી કે લોકરુચિનું સમાધાન નથી હોતું. આ પણ સૌષ્ઠવનું કૌશલ સિદ્ધ કરવામાં નિર્ણાયક તત્ત્વ બની રહે છે! મુ. વિષ્ણુભાઈ ઉદાર બનીને કેટલાક અનામી નવીનોને પીતામ્બર પેટલીકરમડિયાદિ વચ્ચે બેસવાની જગ્યા કરી આપે છે ને સરકારી ઇનામોની વહેંચણીમાં જેમ થાય છે તેમ અહીં પણ ‘અસાધારણ સંવિધાનકૌશલ’ની પ્રશંસાનું પારિતોષિક આ બધા વચ્ચે એમણે વહેંચી આપ્યું છે!

નવલકથામાં તો કશા પ્રયોગો થવાનો ભય સેવવાની જ જરૂર ક્યાં લાગે છે? ‘કવિતા અને ટૂંકી વાર્તાને પ્રગતિ વાસ્તવિકતા અને પ્રયોગને નામે બહુ હાણ થશે એવી મને ભીતિ છે.’ અહીં વિવેચન અંગત લાગણીના ઉદ્ગાર સ્વરૂપનું બની જાય છે. પ્રગતિવાદને તો શ્રાદ્ધ સારવાય આજે કોઈ સંભારતું નથી. ત્રીસીની વાસ્તવિકતા ‘(ધીંગી નક્કર વાસ્તવિકતા’)નું રૂપ ઘણું બદલાઈ ગયું છે વાસ્તવિકતાને બદલે યાથાર્થ્યની પ્રતિષ્ઠા થઈ છે. વાસ્તવિકતાને નામે નરી જુગુપ્સાજનક વીગતોનું અતિરેકી છબિરાગી ચિત્ર આપી છૂટવાનું વલણ હવે સત્ત્વશીલ સર્જકોમાં દેખાતું નથી. Psychological realityનું પરિમાણ ઉપસાવવાનો પ્રયત્ન કેટલાક કરે છે. એ અનુકરણનો વિષય નથી. એને વિશિષ્ટ પ્રકારની સૂઝની અપેક્ષા છે. વાસ્તવિકતાને પાછળ મૂકીને, સત્યને કપોલકલ્પિતના ક્ષેત્રમાંથી પણ શોધી લાવવાનું દુસ્સાહસ, આપણા કેટલા સર્જકોએ કર્યું? જે સુખભરી તત્સમવૃત્તિમાં સરી પડીને સમાધાન કેળવી લે છે તેને કશા પ્રયોગ કરવાની જરૂર જણાતી નથી. જે પોતાની શક્તિને ચકાસવા ઇચ્છે છે, જે સાહિત્યની નવી નવી શક્યતાઓનો તાગ કાઢવા ઇચ્છે છે, લઘુકથાના સ્વરૂપમાં મહાકાવ્યના વ્યાપને સમેટી લેવાનો અભિક્રમ કરી જોવાનું જેને મન છે તે પ્રયોગ કર્યા વિના શી રીતે રહી શકશે? પ્રયોગ નહીં થાય તો જે હાણ થશે તેને મુકાબલે આ પ્રયોગોથી થતી હાણ કશી વિસાતમાં નથી.

મુ. વિષ્ણુભાઈ જેવા અભિજાત નાગર વિવેચક ચિત્રકળા અને શિલ્પકળામાં થઈ રહેલા પ્રયોગોને કેવળ

'ધ્યાન ખેંચવાને' માટેનો વિધિ કહીને ઓળખાવે ત્યારે એ વલણમાં રહેલી અનુદારતા કઠ્યા વગર રહેતી નથી. ગુજરાતમાં ચિત્રકળા સજીવ તો હજી હમણાં બનતી આવે છે. આન્તરરાષ્ટ્રીય કળાના ક્ષેત્રમાં આપણા કેટલાક નવીનોએ ગૌરવભર્યું સ્થાન લીધું છે. શક્તિના આવા વિશેષ પ્રત્યે ઉપેક્ષા સેવવામાં આપણે કયા મૂલ્યનું સંરક્ષણ કરતાં હોઈશું? ભલે એમની ઉપેક્ષા કરો, પણ એ પ્રયોગો ધ્યાન ખેંચવાની છબીલી વેશ્યાગીરી માત્ર છે એમ કહીને ભાંડવાની હદે જવાનું અનિવાર્ય બની રહે છે ખરું? ભાવિ પેઢી આનો જવાબ માગશે. સર્જક અને વિવેચક બંનેનો પ્રધાન ધર્મ માધ્યમની શુદ્ધિ પ્રત્યે સજાગ રહેવાનો છે. શબ્દના પર અંગત અભિનિવેશોનો લેપ કરીને એની શક્તિની પવિત્રતાને લોપવાનું સર્જક કે વિવેચકને ન પરવડે. આપણા રોષને તાપણે જાહેરમાં બધાંને તાપવા ન બોલાવાય. મુ. વિષ્ણુભાઈ જેને સ્વકીય 'કિંચિત્' (આ કિંચિત્‌ને અવતરણ ચિહ્નોની સાણસાપકડમાં જકડીને કેવું મસળી નાખ્યું છે!) પ્રકટ કરવાનો નવો વિધિ કહે છે તે, મારે નમ્રપણે કહેવું જોઈએ, તો સર્જકમાત્રનો જન્મસિદ્ધ હક્ક છે. એ એને કિંચિત્ કહીને ઓળખાવે છે (યાદ કરો ભવભૂતિ, અભિનવગુપ્ત) તો એની આ નમ્રતાની હાંસી ઉડાવવામાં હિંસાવૃત્તિનાં દર્શન થયા વિના રહેતાં નથી. 'સ્વૈરવિહારી છંદ' સામે ઉન્નાસિકા વૃત્તિ સેવવાનું કારણ શું? સ્વૈરવિહાર નામે પાપ? કળામાં, સર્જનના ક્ષેત્રમાં જો સ્વૈરવિહારની સ્વતન્ત્રતા આત્માને નહીં મળે તો ક્યાં મળે? કેટલા સર્જકો આવો સ્વૈરવિહારી છન્દ પ્રકટાવી શક્યા છે? એ તો વિરલ વસ્તુ છે. His Master's Voice તો બધે સાંભળવા મળે છે. કાલિદાસ કાલિદાસની જેમ મન્દાક્રાન્તા લખી ન શક્યા હોત તો આજે કાળી શાહીના દાસ માત્ર બની રહ્યા હોત, ભાવજગતના ચક્રવર્તીને સ્થાને એમની પ્રતિષ્ઠા ન થઈ હોત. કળા – કળાકાર્યમાં 'આમૂલ ફેરફાર'ની આવશ્યકતા ઊભી થાય તો ભય પામવાનું શું કારણ? કળાના ઇતિહાસમાં એવા તો ઘણા તબક્કા આવી ગયેલા દેખાશે. એને માત્ર 'નવી વિચિત્રતા' કહીને ઉતારી પાડવાનું વલણ ગમ્ભીરતાનો અભાવ સૂચવે છે. આ કળા સૌન્દર્ય સર્જવાની નેમ રાખતી નથી, એણે આનન્દ આપવાનું પ્રયોજન સ્વીકાર્યં઼ુ નથી એમ મુ. વિષ્ણુભાઈ કહે છે. આ 'સૌન્દર્ય' એટલે અંગાંગનો સૌષ્ઠવપૂર્ણ નયનમનોહર વિન્યાસ માત્ર? સંવાદિતા ને સામંજસ્યની આ ગ્રીક વિભાવના ભૌમિતિક સ્વરૂપની છે. કળામાં ઉપાદાનનું થતું metamorphosis મનોહર જ નીવડે એવો દુરાગ્રહ શા માટે? સૌન્દર્યની આ સંકીર્ણ વ્યાખ્યા અનુભવવિશ્વના મોટા એવા ખણ્ડનો નિષેધ કરે છે. કળા આનન્દ આપે છે, પણ એ આનન્દ અંગત રીતે અનુકૂળ સંવેદ્ય લાગણી નથી. આ આનન્દ તે કળાકૃતિના આકલનને નિમિત્તે આપણી ચેતના એકાગ્ર બનીને પોતાને સ્પષ્ટ રૂપે પ્રતીત કરી શકે છે તેનો આનન્દ છે, એ heightened awarenessના અનુભવનો, ચૈતન્યની સન્નદ્ધ (autness) અવસ્થાના અનુભવનો, આનન્દ છે. કેવળ વિલક્ષણતા કે વિરૂપતા પ્રકટાવવા જ કળાકાર એવું કરવા બેસતો હશે એમ માની લઈએ તો ગમ્ભીર અન્યાય કર્યો કહેવાશે. એ રૂપોનો આવિષ્કાર કરવા મથે છે, યાથાર્થ્યને તાગવા મથે છે. આપણી રુચિની મર્યાદાને એના સાહસની સીમા તરીકે ખડી કરી દેવામાં કળાનું શ્રેય નથી. કળાકાર સ્વધર્મને આચરતાં છો ને નિધન પામતો, એનું શ્રેય એમાં જ છે. ચિત્ર અને શિલ્પ વિશેની આપણા સંસ્કારી ભદ્ર સમાજની જાણકારી કેટલી છે વારુ? કળાકાર પર આશયોનું આરોપણ કરીને એની પ્રવૃત્તિને પ્રામાણિકતાથી સમજવાનો પ્રયત્ન કરવાની પવિત્ર ફરજમાંથી ચ્યુત થવું એ અનીતિ નથી?

વ્યાખ્યાનના આ અંશમાં જ મુ. વિષ્ણુભાઈને પોતાનાં વિધાનો 'ભારપૂર્વક' રજૂ કરવાની જરૂર લાગી છે તે પણ સૂચક છે. 'નવી પ્રયોગશીલ કવિતામાં કવિતાના વ્યાપારનું દર્શન થાય છે, કવિતાનું નહીં' એવી એમની ફરિયાદ છે. અહીં વાલેરીનું કવિને વર્ણવતું વાક્ય યાદ આવે છે: I am the secret agent between the stem and the flower. કવિતા રચાવાની પ્રક્રિયામાંથી જ ધીમે ધીમે કાવ્યત્વ પ્રકટતું આવે છે. રચનાપ્રક્રિયા પરત્વેની સભાનતા હજી તો હવે પ્રકટતી આવે છે. પ્રેરણાને નામે ઉદ્ગારની બાષ્પ કવિતામાં ગઈ કાલ સુધી

ઠલવાતી હતી. કવિતા તો વિરલ જ રહેવાની. આ વ્યાપારને અન્તે કોઈ ધન્ય ક્ષણે કોઈક વાર જ એ દેખાવાની.

મુ. વિષ્ણુભાઈ ક્રોચે-કોલિંગ્વૂડની વિચારણાથી પ્રભાવિત થયેલા છે તે એમના નીચેના વિધાનથી સ્પષ્ટ થાય છેઃ 'અનુભવદ્રવ્યનું અવ્યાકૃત રૂપ તેનું ઉપાદાન પણ અંદર જ પસંદ કરી લે છે.' આગળ પણ એમણે કહ્યું છેઃ 'આવિર્ભાવ માગતું દ્રવ્ય કાગળ ઉપર અક્ષર પાડવા માંડીએ ત્યારે જ આકાર ધરતું થાય એમ ગણવું યથાર્થ નથી. ચિત્તની અંદર તેનું પુદ્‌ગલ બંધાઈ ગયું હોવું જોઈએ, તો જ તે વાહનમાં યથાવત્ ઊતરે, અને ઊતર્યું છે કે નહિ તેની ખાતરી પણ થઈ શકે.' ક્રોચે કળાકારની કળામય સ્ફુરણો (artistic intuitions) હોવાની શક્તિને જ કળાકારનો શક્તિવિશેષ લેખે છે. આ સ્ફુરણની અભિવ્યક્તિ તે આન્તરિક પ્રક્રિયા છે. એને બાહ્ય માધ્યમમાં મૂર્ત કરવાની પ્રક્રિયા તે expressionથી જુદું એવું નર્યું externalization છે, એથી પ્રકટ થતું પરિણામ તે કળાકૃતિ નથી પણ artifact છે. એના સાધન વડે કળાકારના ચિત્તમાં આવિષ્કૃત થયેલી કળાકૃતિ સુધી ભાવક પહોંચી શકે છે. આવું, નિમિત્ત લેખેનું, મહત્ત્વ જ artifacનું છે. માધ્યમની શક્યતાનો આવિષ્કાર કે ઉપાદાનના વિનિયોગની દક્ષતા આ દૃષ્ટિએ ગૌણ બની રહે છે. ક્રોચે કહે છે તેમ 'of art there is no technique.' તો પછી કાવ્યરચનામાં technique એટલે માત્ર સારું સ્વચ્છ સુઘડ લખાણ એમ જ સમજવું? કળાકાર અનુભવોને તેમ જ પોતાની વ્યક્તિતાને સુધ્ધાં ઉપાદાન લેખે ગણીને માધ્યમની શક્યતાઓ તાગવા મથે છે, ને એમ કરતાં કરતાં જ એ કળાકૃતિને રૂપે અદ્વિતીય રૂપનિમિર્તિઓ કરતો જાય છે. ક્રોચેની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો 'માધ્યમની શક્યતાઓને તાગવી' એમ કહેવું નિરર્થક જ બની રહે છે. આથી એક તરફ intuition ઙ્ expression અને બીજી તરફ artistic medium આ બે વચ્ચેનો વિચ્છેદ અનિવાર્ય બને છે. એને ટાળવા માટે માધ્યમના physical અને conceived એવા બે ભેદ પાડવામાં આવે છે. Conceived mediumમાં જે સિદ્ધ થઈ ચૂકે છે તેની પ્રતિકૃતિ – તેનું રૂપાન્તર – જ પછી તો – physical mediumમાં કરવાની રહે છે. આ દૃષ્ટિબિન્દુ વધારે પડતી અન્તરાભિમુખતાથી પીડાતું લાગે છે. સાચી કળાકૃતિ ક્યાં કઈ કક્ષાએ પ્રગટે છે! 'ટેકનિક'નો સ્વીકાર કરીએ અને માધ્યમના વિનિયોગની પ્રક્રિયાને સ્વીકારીએ તો કળાકૃતિ અને માધ્યમનો વિનિયોગ – આ બે વચ્ચે સાધનસાધ્યનો સમ્બન્ધ સમ્ભવે. ક્રોચેને આવો કોઈ સમ્બન્ધ સ્વીકાર્ય નથી. માત્ર હલકી કોટિની, મનોરંજનને લક્ષ્ય ગણનારી ને એ લક્ષ્યને સભાનપણે સિદ્ધ કરવા મથતી નિકૃષ્ટ કળાઓમાં જ આવા સાધ્ય-સાધનના સમ્બન્ધની આવશ્યકતા દેખાય. પણ આપણે પૂછીએ તો કરુણાન્ત નાટકને વિશે શું કહીશું? એ નાટકને નાટ્યકાર પ્રહસન, સુખાન્ત નાટક કે મહાકાવ્ય તો બનાવવા નથી જ ઇચ્છતો, ને કરુણાન્ત નાટક જ બનાવવા ઇચ્છે છે એ સ્વરૂપનું સુનિશ્ચિત લક્ષ્ય એની સામે નથી? સર્જનવ્યાપારમાં રહેલાં અવાન્તર સ્થિત્યન્તરોનો ક્રમ ભલે અસંલક્ષ્ય કહો, પણ એને સાવ ઉડાવી દઈ શકાય નહીં. આવું વલણ લેવાથી જ ક્રોચે naturalistic, hedonistic, moralistic અને intellectualistic આ ચારે પ્રકારના aestheticsને સ્વીકારી શકે એમ નથી. આ દૃષ્ટિબિન્દુની ઘણી મર્યાદાઓ છે. કવિ પોતાનું વિશ્વ પ્રકટ કરવાનું માત્ર નથી ઇચ્છતો, વિશ્વ પોતે શું છે તે પણ એ પ્રકટ કરતો હોય છે. પુષ્પનું વર્ણન કવિના આન્તરિક વિશ્વની તથા પ્રાકૃતિક વિશ્વની – બંનેની આપણને જાણ કરે છે. સાચો કળાકાર universeને individual formમાં રજૂ કરે છે ને individual formમાં universeને પ્રકટ કરે છે. આ દૃષ્ટિબિન્દુ રૂપનિમિર્તિના આખા વ્યાપારને ગૌણ ઠેરવીને એની પાયાની સમસ્યાઓની નરી ઉપેક્ષા કરે છે. કળાકારમાં જે સ્ફુરણો ઉદ્‌ભવે છે તેનો એ નર્યો નિષ્ક્રિય વાહક હોય છે? તો એની મૌલિકતા શેમાં રહેલી છે? માધ્યમની શક્યતાને તાગવાના પ્રયત્નોમાં સર્જકની શક્તિના મૌલિક આવિષ્કારને અવકાશ રહેલો છે. સાચી કળાકૃતિને ખોટી કે કૃતક્ કળાકૃતિથી જુદી પાડવાનું ધોરણ આ દૃષ્ટિબિન્દુ શેને આધારે પૂરું પાડી શકે? કળાકારના ચિત્તમાં ચાલતા intutitionથી તે expression સુધીના આન્તરિક વ્યાપાર સુધી

આપણે શી રીતે પહોંચી શકીએ ને એનું કયા ધોરણે મૂલ્યાંકન કરીએ? આથી impressionistic વિવેચનને જગ્યા કરી આપવાની રહે, critical analysisની સમ્ભાવનાને ટાળવા જેવું થાય, સાહિત્યિક કૃતિઓને u integrated object તરીકે જોવાનું શક્ય ન રહે, symbolic અને literal structure of meanings વચ્ચેના ભેદ તપાસવાનું પણ શક્ય ન બને. મુ. વિષ્ણુભાઈ કહે છે કે કવિ પાસે અનેકગણા શબ્દો હોય છે, એ સાચું નથી. કવિ શબ્દોમાંથી અનેકવિધ શક્તિ ઉપજાવી શકે છે. પર્યાયસમૃદ્ધ ભાષા કવિની પાસે વધુ વિવેકની અપેક્ષા રાખે છે. કવિને માટે ભાષા એટલે તૈયાર રાખેલા શસ્ત્રસરંજામનો ભંડાર નથી, નર્યો શબ્દસંચય નથી, નર્યાં abstractionsનો ખડકલો નથી, મૃતદેહોનું કબ્રસ્તાન નથી જેમાં ઇજિપ્તના 'મમી'ની જેમ શબને જીવતા લાગે એવી ઔષધિનો લેપ કરીને સુવડાવ્યાં હોય.

મુ. વિષ્ણુભાઈની વિવેચનાની પરિભાષા, એ પરિભાષાના ઘડતરની પાછળ રહેલી સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા, એ સિદ્ધાન્તનાં પ્રભવસ્થાનો, – આ બધું ઊંડી તપાસ માગી લે છે. ભવિષ્યમાં એ હાથ ધરવાના સંકલ્પ સાથે અહીં વિરમીએ.

ક્ષિતિજ: માર્ચ, 1962

આનન્દશંકરની સાહિત્યિક વિભાવના

સાહિત્યના કેટલાક મૂળભૂત પ્રશ્નો વિશે વિચારણા ચાલતી જ રહે છે. એ વિશેનાં કોઈ ગૃહીતો એવાં નથી જેની પુનર્વિચારણા અનાવશ્યક લેખાય. આપણે કયા પ્રશ્નો કેવી રીતે અને કઈ ભૂમિકાએ ઊભા કરીએ છીએ તે મહત્ત્વનું છે. આનન્દશંકરના સમયમાં લોકશિક્ષણનું કાર્ય તો સાહિત્યકારો અને વિવેચકોએ કરવાનું ચાલુ જ રાખ્યું હતું, પણ સાથે સાથે એવો સહૃદય અધિકારીઓનો એક વર્ગ પણ ઊભો થયો હતો જે ઊહાપોહ ચલાવતો હતો. એ સમયના સમકાલીનો વચ્ચે કોઈ કૃતિને નિમિત્તે કે કોઈ સાહિત્યિક પરિસ્થિતિને નિમિત્તે કેટલાક મૂળભૂત મુદ્દાઓ વિશે ઘણુંખરું આવો ઊહાપોહ ચાલ્યા કરતો હતો. એમનામાં એક પ્રકારની બૌદ્ધિક જાગૃતિ અને તત્પરતા હતાં. સાહિત્યના જીવન સાથેના, નીતિ સાથેના, કેળવણી સાથેના, રાષ્ટ્ર સાથેના સમ્બન્ધ વિશે પણ ચર્ચાઓ ચાલ્યા કરતી. ક.મા.મુનશી, ચન્દ્રશંકર કે રમણભાઈ નીલકંઠે ચર્ચાસ્પદ વિધાનો કર્યાં હોય તો આનન્દશંકર તરત જ ચર્ચા ઉપાડી લેતા. આવાં નિમિત્તે જ એમણે ‘વૃત્તિમય ભાવાભાસ’, ‘સચોટતા અને સરસતા’, ‘જીવનનો ઉલ્લાસ અને સંસ્કારી સંયમ’ જેવા વિષયોની ચર્ચા કરી છે. આજે એ પ્રશ્નો એટલા મહત્ત્વના રહ્યા છે ખરા? કેટલાક પ્રશ્નો શબ્દાન્તરે દરેક યુગમાં પુછાતા રહે છે. એ પ્રશ્નોની માંડણી કેવી રીતે કરવામાં આવી તે મહત્ત્વનું બની રહે છે. આ પ્રશ્નોની ચર્ચા કરનારાઓની સજ્જતા, તત્કાલીન સાહિત્યિક સન્દર્ભ વિશેની અભિજ્ઞતા – એનો પણ ખ્યાલ રાખવાનો રહે છે. વૃત્તિમય ભાવાભાસ કે ક્લાસિકલ અને રોમેન્ટિક વિશે આજે આપણે ઝાઝી ચર્ચા કરતા નથી, પણ એને નિમિત્તે આનન્દશંકર અને એમના સમકાલીનોએ કયા મહત્ત્વના મુદ્દાઓ ઉપસ્થિત કર્યા અને એ વિશે શું વિચાર્યું એ જાણવાનું આપણને પણ ગમે.

‘કાવ્ય’ને એના વ્યાપક અર્થમાં આનન્દશંકર ફરી ફરી ચર્ચે છે. સાહિત્યસ્વરૂપોનાં લક્ષણો હજી તો બંધાતાં આવતાં હતાં. એ સ્વરૂપોની ઉત્તમ કૃતિઓ સારા પ્રમાણમાં સરજાઈ ચૂકી નહોતી. આનન્દશંકર યોગ્ય રીતે જ માને છે કે પહેલાં સાહિત્ય હોય અને પછી સાહિત્યશાસ્ત્ર આવે. Artમાંથી ism ઊભા થાય, સમ્પ્રદાયો બંધાય એટલે મૂળ તત્ત્વ વિકૃતિ પામે. વળી નવી માતબર કૃતિઓ આવે, ગૃહીતોની ફેરતપાસ થાય, વિકૃત તત્ત્વ સંશુદ્ધ થાય. આમ સદા ચાલ્યા કરે. આનન્દશંકર એમની સાહિત્યચર્ચામાં નિદર્શન રૂપે મોટે ભાગે સંસ્કૃત સાહિત્યમાંની કે પશ્ચિમના સાહિત્યમાંની નીવડેલી કૃતિનો આધાર લે છે તે સૂચક છે. અમુક એક કૃતિ શાસ્ત્રચર્ચાને વિસ્તારવામાં કારણભૂત બને તો કેટલીક વાર શાસ્ત્ર એક જડ ચોકઠું બની રહે અને એમાં વર્તમાન સાહિત્યિક સન્દર્ભને ગોઠવી આપવાની ચતુરાઈ પણ જોવા મળે.

સાહિત્ય કે કળાની સ્વાયત્તતાનો સ્વીકાર આપણા સમયમાં થયો છે એટલે અંશે ત્યારે થયો નહોતો. સાહિત્યચર્ચાની પાછળ મોટે ભાગે આલોચકે સ્વીકારેલી દાર્શનિક ભૂમિકા રહેતી. એ absolutesનો સ્વીકાર અનિવાર્ય બની રહેતો. આનન્દશંકરની સાહિત્યચર્ચામાં આ રીતે અદ્વૈત વેદાન્તની તથા પ્લેટોના idealismની ભૂમિકા રહેલી છે. બધું એમાંથી નિષ્પન્ન કરી આપવાની જાણે એમની પ્રતિજ્ઞા છે. એમની કાવ્યની આત્માની કળારૂપની ચર્ચા જુઓ, ‘સાક્ષર’ શબ્દની ચર્ચા કરતી વેળાએ ક્ષરતત્ત્વ અને અક્ષર તત્ત્વની કરેલી મીમાંસા જુઓ, ‘પૃથુરાજ રાસો’ને નિમિત્તે pathetic fallacyની કરેલી ચર્ચા જુઓ – સર્વત્ર

એમનું આ વલણ દેખાઈ આવે છે. કેટલીક વાર આવું વલણ મતાગ્રહનું રૂપ ધારણ કરે છે; 'પૃથુરાજ રાસો'ને નિમિત્તે કરેલી ચર્ચામાં એઓ કરે છે: 'રસવિચારમાં idealism અને realism વચ્ચેના ગમ્ભીર પ્રશ્નમાં realism ને આશ્રય મળવાનો આભાસ પણ થાય એ અનિષ્ટ છે.' આ પછી વળી 'કવિતા સંબંધી થોડા વિચાર'માં એઓ કહે છે: 'Idealismની સૃષ્ટિ તે મનને ફોસલાવવા માટે કલ્પનાથી ઊભું કરેલું અવાસ્તવિક સૃષ્ટિનું મનોરાજ્ય નથી, પણ એ જ સત્ય છે. Idealismનો ઇનકાર કરવાનું કારણ નથી, કારણ કે એનો આધાર બુદ્ધિ કરતાં વિશેષ વિશાળ આત્માના સ્વયંભૂ નિશ્ચય ઉપર છે... સત્ય અને વિશુદ્ધિ માટે ઝઝૂમતો માનવઆત્મા આ સ્થૂળ જગતને ભેદી, એની પાર સત્ય અને વિશુદ્ધ જગત્ જુએ છે એટલું જ નહીં, પણ પૂર્વ જગત્નું મિથ્યાત્વ અનુભવી એને સ્થળે આ બીજાનું સત્યત્વ અનુભવે છે... મારા પૂર્વની ચર્ચામાં છેવટનો ઉદ્દેશ આ Idealism યાને ભાવનાવાદનું પ્રતિપાદન કરવાનો હતો,' તો 'વસન્ત'ના તન્ત્રી તરીકે 'રસિક' લખાણને 'વસન્ત'માં સ્થાન આપવાનો એમનો નિર્ધાર પ્રકટ કરતાં એઓ પ્લેટોને પણ ચઢી જાય એવી આકરી ભાષામાં કહે છે: 'આપણા દેશની વર્તમાન સ્થિતિમાં લોક જેને 'રસિક' લખાણ કહે છે એવાં લખાણોમાં મગજ અને હૃદયનું તેજ ક્ષીણ કરવું એ અમને દેશદ્રોહ સમાન લાગે છે... પ્લેટોનો ઉપદેશ સ્વીકારી 'કવિઓ'ને ઘણુંખરું અમારા પ્રદેશની બહાર રાખ્યા છે... અમે માનીએ છીએ કે એવાં 'રસિક' કહેવાતાં સો લખાણો કરતાં એક શુષ્ક આંકડાઓથી ભરેલું કોષ્ટક અનેકગણું વધારે કીમતી છે.' આ બધાંમાં એમની શ્રદ્ધાનો પડઘો જ સાંભળવા મળે છે.

જેને આજે આપણે શુદ્ધ રસાનુભવ કહીએ છીએ, જેને આનન્દવર્ધને 'ચર્વણા' એવી સંજ્ઞાથી ઓળખાવ્યો છે તેના સ્વરૂપની ચર્ચાને બદલે પરમ તત્ત્વમાં લય પામવાના આધ્યાત્મિક અનુભવની પરિભાષાનો ઉપયોગ જ આનન્દશંકર વિશેષ કરતા દેખાય છે. આથી ઘણી વાર જે એમનું absolute છે તેની જ પુનઃ પુનઃ સ્થાપના એઓ કર્યા કરતા હોય છે. આમાં તાર્કિક ભૂમિકાને ઝાઝો અવકાશ જ રહેતો નથી. આથી જો તમે પણ એમના જેવી શ્રદ્ધા ધરાવતા હો તો તમારી શ્રદ્ધાને સમર્થન મળે ખરું, પણ શ્રદ્ધાને એવા કશા સમર્થનની અપેક્ષા રહે ખરી? આને કારણે આનન્દશંકરની ચર્ચામાં કેટલાક વિરોધો પણ જોવા મળે છે. 'રસિક' લખાણ દેશદ્રોહ સમાન લાગે છે, છતાં 'સાહિત્ય અને રાષ્ટ્ર'માં ચન્દ્રશંકરે કરેલાં વિધાનોનો એઓ સબળ વિરોધ કરે છે અને પૂછે છે: 'રાષ્ટ્રભાવના સિવાય બીજી અનેક ભાવનાથી ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન અને સાહિત્ય રંગાયેલાં હોય છે, એ સર્વ રંગને દૂર કરી સર્વત્ર રાષ્ટ્રભાવનાનો રંગ જ પૂરવો જોઈએ એમ ઉપદેશ કરવાનું તાત્પર્ય છે?' વળી એ જ સન્દર્ભમાં એઓ પ્રશ્ન કરે છે: 'રાષ્ટ્રોન્નતિ એ જ આપણા જીવનની સઘળી પ્રવૃત્તિનું લક્ષ્ય સ્વીકારીએ તો પણ, એ સઘળી પ્રવૃત્તિ સાક્ષાત્ સીધી અને સુવ્યક્ત રીતે એમાં ઉપકારક હોવી જોઈએ?' મેથ્યૂ આર્નલ્ડની જેમ એઓ પણ સ્વીકારે છે કે આ પ્રકારની ઉન્નતિ સાહિત્ય સાધી આપે તો તે પોતાની આગવી રીતે. આ સમ્બન્ધમાં એઓ 'કાન્ત'ના 'વસન્તવિજય'નો ઉલ્લેખ કરીને પૂછે છે: 'એ જાતનું 'સાહિત્ય કેવળ નકામું છે' એમ કહીને એક પણ હાથમાંથી એ ઝૂંટવી શકે?' આ જ રીતે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ને એની જીવનમીમાંસાને કારણે ઉત્તમ ગણીને એઓ એને 'પુરાણ' તથા 'આકરગ્રન્થ' કહીને બિરદાવે છે. સર્જકનું કર્તવ્ય પ્રશ્નોનું નિરાકરણ શોધી આપવાનું નથી, એનું માત્ર દર્શન કરાવવાનું છે. પણ ગોવર્ધનરામ નિદાન અને ચિકિત્સા બંનેનો લોભ રાખે છે અને તેથી સર્જક મટીને નિબન્ધકાર થઈ જાય છે. સમસ્યાઓનાં સ્વરૂપ બદલાય છે, નવા પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. એમાં કશું આત્યન્તિક નિરાકરણ સૂચવી શકાય નહીં. આપણો જમાનો વધારે સંકુલ પરિસ્થિતિનો સામનો કરી રહ્યો છે. કલ્યાણગ્રામમાં એ બધાંનું નિરાકરણ સમાઈ શકે નહીં. આથી કૃતિ જો આસ્વાદ્ય બની રહે તો તે જીવનમીમાંસાને કારણે નહીં, પણ એમાં રહેલી સર્જકતાને કારણે. રમણલાલ યાજ્ઞિકના 'સરસ્વતીચંદ્ર' વિશેના લેખમાંના એક વિધાનને આનન્દશંકર સુધારે છે. રમણલાલ યાજ્ઞિક કહે છે: 'કલાસ્વામી કથાકાર ઘણી વાર ઉગ્ર સત્યવાળું ચિત્ર (realistic picture)

આલેખી, ગંભીર પ્રશ્નોનું નિરાકરણ કરવાનું આપણને જ સોંપે છે.' આમાં 'નિરાકરણ' શબ્દ સામે એવો વાંધો લે છે અને સુધારીને કહે છે '...નિરાકરણ નહીં પણ નિદિધ્યાસન કરવાનું જ આપણને સોંપે છે.' અહીં 'નિદિધ્યાસન' સંજ્ઞાને આધ્યાત્મિકતાનો પાસ બેઠેલો છે ખરો, છતાં એમને અહીં કદાચ નિદિધ્યાસન દ્વારા 'aesthetic contemplation' જ ઉદ્દિષ્ટ હશે. કાવ્ય રસપર્યવસાયી જ હોય અને ઉપદેશપર્યવસાયી ન હોય એવું એઓ કહેતા નથી, પણ એઓ આટલું તો કબૂલ રાખે છે: 'ઉપદેશ એ એનો પ્રધાન અને સાક્ષાત્ ઉદ્દિષ્ટ હેતુ હોતો નથી, હોવો ન જોઈએ.' આગળ વળી વધુ અસન્દિગ્ધ રીતે એઓ કહે છે: 'જીવનના સ્વરૂપાનુભવમાં મનુષ્યહૃદયને સ્વાભાવિક રસ છે, અને તેથી એનું આલેખન એ જ કવિનું કાર્ય છે.' એમણે જ સ્વીકારેલા આ કવિકર્મને આધારે એમણે 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની આલોચના કરી હોત તો? આથી જ્યાં એઓ બે વિરોધી લાગતા દૃષ્ટિબિન્દુનો સમન્વય સાધવા જાય છે ત્યાં સમન્વયને બદલે બાંધછોડ કર્યાની છાપ પડે છે. આથી રસાસ્વાદ કે આનન્દનું મૌલિભૂત પ્રયોજન સ્વીકારવાને બદલે એમનું વલણ 'કાન્તાસમ્મિતતયોપદેશયુજે' સ્વીકારવા તરફનું વિશેષ લાગે છે. 'રસાસ્વાદનો અધિકાર' નામના લેખમાં મુનશી જોડેની ચર્ચામાં એઓ પૂછે છે: 'ઐકાન્તિક રસનો સિદ્ધાંત કેમ સ્વીકાર્યો?' એઓ રસને જીવનસંદેશ સાથે ઓતપ્રોત થયેલો ગણે છે. 'સાહિત્ય અને સાક્ષર'માં એઓ સ્પષ્ટપણે કહે છે 'જોકે હજી કળાને ઉપદેશથી છૂટી પાડવાના પક્ષમાં ઘણા વિદ્વાનો છે તો પણ કળામાં ઉપદેશ સમાવવાનો પ્રાચીન પક્ષ મને તો વધારે સ્થિર આસન ઉપર બેઠેલો લાગે છે. હું તો ધારું છું કે આપણા સાહિત્યાચાર્યોએ કાવ્યને 'કાન્તાસંમિતતયોપદેશયુજે' એમ કહીને આ કૂટ પ્રશ્નોનો મધુર અને તાત્ત્વિક ખુલાસો આપીને હાથ ધોયા છે... કાન્તાના વચનમાં કાન્તાને અને ઉપદેશને છૂટા પાડી શકીએ તો જ એનાં માધુર્ય અને ઉપદેશ બે છૂટાં પડી શકે.' પણ કાન્તા ઉપદેશ વિનાનીય હોઈ શકે ખરી કે નહીં? પ્લેટોએ જે કારણે કળાને બહિષ્કૃત કરી તેની આખી ચર્ચાનો એરિસ્ટોટલે જે પરિષ્કાર કર્યો, imitationના સંકેતનું પુનઃ સંસ્કરણ કરી formને actualizing principleની તરીકે સ્થાપ્યું તે એમને 'ભ્રાન્ત પરિષ્કાર' લાગે છે. એમને મન અનુકરણ એટલે જગતની પાર રહેલા અક્ષરનું અનુકરણ. આમ પ્લેટોના મતથી એઓ ઝાઝા દૂર થઈ શકતા નથી. એરિસ્ટોટલ પોતાની માન્યતાના ચોકઠામાં બંધબેસતો નથી માટે એને પડતો મૂકે છે. બહુ વિચિત્ર રીતે એઓ એરિસ્ટોટલ અને ક્રોચેનો સમ્બન્ધ જોડી દે છે. એરિસ્ટોટલનું અનુકરણ બાહ્ય પદાર્થનું અનુકરણ નહોતું એ કબૂલ, છતાં imitation of man in actionનો અર્થ અક્ષરત્વ એવું તાણીતૂંસીને એઓ કરવા ગયા છે ને આ 'અક્ષર'નું expression જ ક્રોચેને પણ ઉદ્દિષ્ટ છે એવું એમણે ઘટાવ્યું છે, કારણ કે ક્રોચે પણ સૌન્દર્યને વસ્તુગત નહીં પણ ભાવગત લેખે છે. આ રીતે ક્રોચેના સિદ્ધાન્તનો પોતાની પરિભાષામાં એઓ આવો અનુવાદ આપે છે. 'અક્ષર' તે બાહ્ય જગત નથી, આન્તરભાવ પ્રકટતા પામેલો ભાવ છે.' પણ અર્ધજરતીયન્યાયે ક્રોચેનું જેટલું અનુકૂળ લાગ્યું તેટલું સ્વીકારીને કહી દે છે: 'ક્રોચેનો સિદ્ધાન્ત આખો તપાસવાનો નથી.' ભલે ક્રોચેનો સિદ્ધાન્ત આખો નહિ તપાસીએ તોય એમનું પોતાનું ગૃહીત પણ વિવેચનમાં કેવા પ્રશ્નો ઊભા કરશે તે એમને સૂઝવું નહોતું જોઈતું? ઉત્તમ કાવ્યનું એઓ આવું લક્ષણ બાંધે છે: 'કાવ્ય જેટલે અંશે જગતનું બલ્કે જગતની પાર રહેલા અક્ષરનું અનુકરણ કે સૂચન કરે અને આભાસ દ્વારા પણ એનું દર્શન કરાવે તેટલો એનો મહિમા.' આ વ્યાખ્યા સ્પષ્ટતઃ પ્લેટોનો જ પડઘો પાડે છે. જગતની પાર રહેલા અક્ષરતત્ત્વનું અનુકરણ થયું કે નહીં એ વિવેચન શી રીતે તપાસશે? જે કેવળ ભાવગત છે તેને માટે વસ્તુલક્ષી ધોરણો તો પ્રયોજી શકાય નહીં, તો એનું વિવેચન શી રીતે શક્ય બને? સાહિત્યિક પરિસ્થિતિને સમજાવવાને જે પરિભાષા ખપમાં ન આવે તેને પ્રયોજવાનો શો અર્થ? રસાનન્દને બ્રહ્માનંદસહોદર કહ્યો છે એ ખરું, પણ રસાનન્દને ખસેડીને બ્રહ્માનન્દ જ એનું સ્થાન પચાવી પાડે તો એથી રસાનન્દ વિશે શી સ્પષ્ટતા થઈ ગણાય? 'સાક્ષર' શબ્દની ચર્ચા કરતાં એઓ કહે છે કે પણ્ડિત તે સાક્ષર નહીં પણ જે યૌગિક અર્થમાં 'અક્ષર સહ વર્તમાન' એટલે કે 'જેણે અક્ષર બ્રહ્મવિદ્યા સાથે સાયુજ્ય મેળવ્યું છે તે.' આ 'સાક્ષર'

અને આનંદવર્ધનનો 'સહૃદય' એ બે જુદા જ વર્ગના છે. પણ આનંદશંકરનો ઝોક transcendental metaphysic તરફ વિશેષ છે, ને એમની સાહિત્યચર્ચાની એ જ એક મુખ્ય મર્યાદા બની રહે છે.

સૈદ્ધાન્તિક સ્વરૂપની સાહિત્યચર્ચામાં ઘણી વાર જે શાસ્ત્રોમાં કહેવાઈ ગયું છે તેનું જ ભાષાન્તરે વિશદીકરણ થતું જોવામાં આવે છે. પણ્ડિતયુગમાં અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ દરેક ક્ષેત્રમાં કંઈક ઉત્સાહથી થતી. આનન્દશંકરને પણ એનો ઉત્સાહ છે ખરો. એના એક ઉદાહરણ રૂપે કવિતાની, ભવભૂતિના 'ઉત્તરરામચરિતમ્'ના નાન્દીને આધારે 'અમૃતસ્વરૂપ અને આત્માની કલા' રૂપે કરેલી ચર્ચા જુઓ. એથી કાવ્યતત્ત્વને વિશે આપણે કશું જાણીએ છીએ કે પરમ તત્ત્વ અને આત્મા વિશે? કળાનું સત્ય શું એવો પ્રશ્ન એઓ ઉપસ્થિત કરે છે, પણ વેદાન્તે પ્રસ્તુત કરેલા કે પ્લેટોએ કહેલા સિદ્ધાન્તને સ્વીકારીને એઓ માત્ર કાવ્ય પરત્વે એને લાગુ પાડી આપે છે. આથી કાવ્યતત્ત્વ જાણવા ઇચ્છનાર સાચા જિજ્ઞાસુને શો લાભ થયો? ભવભૂતિએ કવિ તરીકે વાણીની પ્રશસ્તિ કરતાં જે કહ્યું તેમાંથી તર્ક-સંગત ને શાસ્ત્રીય એવો કાવ્યવિષયક સિદ્ધાન્ત કે વ્યાખ્યા તારવી આપવાની પ્રવૃત્તિ આપણી કાવ્ય વિશેની સૂઝને કેટલે અંશે ઉપકારક નીવડે?

કળાના સત્યની ચર્ચા કરતાં એઓ વેદાન્તે પાડેલા આભાસી સત્તા અને પારમાર્થિક સત્તાનો ભેદ આગળ કરે છે. એમાં પ્લેટોની, મૂળ logoથી ત્રણ ડગલાં છેટી એવી, કળાની વાત પણ સમાવિષ્ટ થઈ ગયેલી છે. મૂળ બિમ્બનાં આ સંસારમાં પ્રતિબિમ્બો દેખાય છે. પણ 'એ પ્રતિબિમ્બોમાં પ્રત્યક્ષ થતાં બિમ્બોને સંગ્રહવાં, આલેખવાં અને વાચકના આત્મામાં ઉતારવાં એ કવિનું કાર્ય છે.' કવિનું આ કાર્ય છે એ સ્વીકારી લઈએ તોય આ બિમ્બો કવિને શી રીતે પ્રત્યક્ષ થાય છે, એનું ગ્રહણ અને આલેખન કવિ કેવી રીતે, કયાં સાધનો દ્વારા કરે છે અને 'વાચકના આત્મામાં એને શી રીતે ઉતારવામાં' આવે છે એવા પ્રશ્નો થવાના જ. કવિકર્મ શું છે એની વાત કરતી વેળાએ એના લક્ષ્યની વાત આનન્દશંકર કરે છે, પણ એ લક્ષ્યસિદ્ધિની પ્રક્રિયા, કાવ્યનાં માધ્યમ સાધન વગેરેની ચર્ચા એઓ ઝાઝી કરતા નથી. આ મહત્ત્વના લેખમાં એ ચર્ચા જોવામાં આવતી જ નથી. આથી એઓ કોઈ રોમેન્ટિકની જેમ 'અવનવા મનોહર પ્રદેશ'ની કે 'દિવ્ય લોક'ની વાત કરે છે. સંસ્કૃત આલંકારિકોએ રસને અલૌકિક કહ્યો છે તે અર્થમાં નહીં, પણ પારલૌકિકના અર્થમાં એઓ એ સંજ્ઞા પ્રયોજે છે. આથી વ્યવહારના અનુભવથી રસાનુભવનું વ્યાવર્તક તત્ત્વ પ્રકટ થવાને બદલે આપણી જિજ્ઞાસાને તૃપ્ત કરી ન શકે એવી અને ચર્ચાને પણ ઝાઝી સમર્પક નહીં એવી સંજ્ઞાઓ એઓ પ્રયોજે છે. આપણા દરેકમાં 'એક સામાન્ય ભાવના' રહેલી છે એવું એઓ કહે છે ત્યારે કદાચ એઓ આલંકારિકોએ જેને 'વાસના' કહી છે તેનો અથવા તો 'સ્થાયીભાવ'નો નિર્દેશ કરતા હશે એવું માનવાનું મન થાય, પણ તરત એઓ એને 'દિવ્ય લોક' કહીને ઓળખાવે છે. આ દિવ્ય લોકની આથી વિશેષ કશી માહિતી એઓ આપણને સંપડાવી શકતા નથી.

કવિ જે સમજે છે તેને નર્યું કાલ્પનિક કે મિથ્યા ન ગણવું, એને એનું આગવું સત્ય છે એમ કહેવાય ત્યાં સુધી તો કશો જ વાંધો નથી. પણ એથી આગળ વધીને એઓ એમ કહે છે કે કવિનું કાલ્પનિક જગત મિથ્યા નથી; પણ સત્ય છે – કહેવાતા સત્ય જગત – કરતાં પણ એ વિશેષ સત્ય છે ત્યારે વેદાન્તીઓ જગતને માયા કહીને મિથ્યા ગણાવે છે તેવું થઈને ઊભું રહે છે. વળી પ્લેટોનો આધાર લઈને એઓ ઉમેરે છે: idea એ જ ખરો પદાર્થ છે અને આ સ્થૂલ જગત તો ideaની માત્ર છાયા છે. એ જ ખરો સિદ્ધાન્ત છે.' આથી કવિને એઓ ક્રાન્તદર્શી તરીકે ઓળખાવવાનો ખાસ આગ્રહ રાખે છે, અને ફરિયાદ કરે છે: '...પણ કવિનું જગત ખરું છે અને આપણું ખોટું છે એ દૃષ્ટિ બહુ જામી નથી.' આની પડછે આપણે એરિસ્ટોટલે જે કહ્યું હતું તે યાદ કરીએ: 'A thing may be ugly, but the imitation thereof may be enjoyable.' કવિએ કરેલું રૂપાન્તર કશાક નવા આસ્વાદ્ય તત્ત્વનો આવિષ્કાર સાધી આપે છે એમ કહીએ ત્યાં સુધી વાંધો નથી, પણ

વ્યવહારનું જગત ખોટું છે અથવા મિથ્યા છે અને કવિનું જગત જ સાચું છે એમ કહેવાથી બીજી વધારાની ગૂંચો ઊભી થવાનો સમ્ભવ રહે છે. આથી કવિનું સત્ય શું તે વિશે કે એ સિદ્ધ શી રીતે થાય છે એ પરત્વે ઝાઝો પ્રકાશ પડતો નથી. એને બદલે આપણે, આ ચર્ચાને અપ્રસ્તુત એવી, જુદી જ પરિભાષામાં અટવાતા થઈ જઈએ છીએ. એઓ આ મુદ્દો સમજાવતાં કહે છે: ‘કવિપ્રતિભાનાં પાત્રો, ચિત્રો, સત્ત્વો એ મિથ્યા કલ્પી કાઢેલા પદાર્થો નથી. પણ કવિના દિવ્યચક્ષુ પ્રતિ ભાસતા ભાવનાના ખરા ભાસો છે. એ ભાવનાઓનું પૂરેપૂરું સ્વરૂપ તો પરમાત્માના જ જ્ઞાનમાં છે…આ ભાવના દિવ્યચક્ષુથી જ ગમ્ય છે.’ કવિ તો ધારો કે દિવ્યચક્ષુથી આ ભાવનાનો દિવ્યલોક જુએ, પણ ભાવનાનું શું? આ ભાવનાના સંક્રમણનો પ્રશ્ન એમને ઝાઝો પજવતો નથી. કવિ જ એને આપણામાં સંક્રાન્ત કરી દે છે એવું એઓ માને છે. ફરી ફરી સાચી કવિતાની કસોટી એઓ આ રૂપે જ રજૂ કરતાં કહે છે: ‘આ અમૃત જગત એ કવિપ્રતિભાનો વિષય છે, અને જે કવિતામાં આ અમૃત જગતનું ભાન કરાવવાની શક્તિ નથી તે કવિતા જ નથી.’ આ કસોટીને વિવેચનમાં શી રીતે પ્રયોજી શકાશે? કવિમાં આ શક્તિ શેનાથી આવે છે એ પ્રશ્ન જ નિરર્થક છે. કૃતિને આધારે જ જો આપણે કાવ્યત્વ કે અકાવ્યત્વ નક્કી કરવાનું હોય તો કયાં ધોરણો વડે આપણે એ નક્કી કરીશું? આનન્દશંકર રસના ક્ષેત્રમાંથી આપણને દૂર લઈ જતા લાગે છે.

કવિતાને આત્માની કળા કહેવા પાછળ એમનો એકમાત્ર ઉદ્દેશ કવિતા સમગ્ર સંવિત્‌નું પરિણામ છે એના પર ભાર મૂકવાનો છે. પણ એમાં એમણે બુદ્ધિ, હૃદય, કૃતિ (moral) અને ‘અન્તરાત્મા એટલે કે ધાર્મિકતાની જરૂરિયાત’ એવા ખણ્ડો પાડ્યા છે ને તેથી વળી ચર્ચા બીજા ક્ષેત્રમાં પ્રવેશે છે. હૃદય એટલે ઊર્મિ અને ઊર્મિનો ઊભરો તે કવિતા નહીં એમ એમનું કહેવું છે. પણ ઊર્મિ કે હૃદય પરત્વે એઓ જરા શંકાશીલ છે. આ વાત એક અથવા બીજી રીતે એઓ ફરી ફરી કહ્યા કરે છે જ. કળાને હૃદયની ઊર્મિમાં ન સમાવતાં, અખિલ આત્માનો એમાં આવિષ્કાર છે એવું એઓ માને છે. પણ હૃદય વિરુદ્ધ બુદ્ધિને મૂકીને, એ સંજ્ઞાના સંકેતને પૂરો સ્પષ્ટ કર્યા વિના, એનું મહત્ત્વ ખૂબ વધારી દે છે, ત્યારે કવિને પક્ષે જે દિવ્ય ચક્ષુ કે દિવ્ય પ્રતિભાની વાત કરી તેનો સમ્બન્ધ આ બુદ્ધિ સાથે શી રીતે જોડવો તે પ્રશ્ન થાય છે. એઓ કહે છે: ‘રસનો અનુભવ હૃદયમાં નહીં પણ સંવિત્‌માં થાય છે, અને એનું દ્વાર પ્રકૃત સ્થળે બુદ્ધિ છે.’ ‘હૃદય’ને સ્થાને ઘડીકમાં ‘સંવિત્’ તો ઘડીકમાં ‘આત્મા’ સંજ્ઞા વાપરવાની એઓ ભલામણ કરે છે.

એમની ‘કૃતિ’ની વિભાવના બહુ સ્પષ્ટ નથી. એઓ કહે છે: ‘મેકબેથમાં કૃતિ બહુ સત્વર ચાલે છે, હેમ્લેટમાં મન્દ છે.’ ત્યારે કૃતિનો અર્થ માત્ર કાર્યવેગ સમજવો? પણ એમને કદાચ action with moral significance અહીં અભિપ્રેત હશે એવું અનુમાન કરી શકાય. એની જોડે એઓ નીતિને સાંકળી લે છે. એઓ ત્રિકાલાબાધિત નૈતિક સિદ્ધાન્તની વાત કરે છે તે પણ એમનું એક absolute જ છે. જો આવા સિદ્ધાન્તને ધક્કો લાગે તો રસભંગ થાય. આમ એમનો રસભંગ કે રસાભાસનો ખ્યાલ absolute ભૂમિકા પર રચાયેલો નથી, પણ નૈતિક ભૂમિકાનો છે. આથી જ એઓ ‘ગ્રન્થનું પર્યવસાન નીતિની ભાવનાને અનુસરીને જેવું કરવું જોઈએ તેવું ન કરવું તેને poetic justiceના ઉલ્લંઘન રૂપ લેખે છે. આ દૃષ્ટિએ જો જોઈએ તો વિશ્વસાહિત્યની કેટલીક શ્રેષ્ઠ કૃતિઓને આપણે રસભંગના દોષથી દુષ્ટ ગણવાની રહે. કેટલીક વાર નૈતિક સિદ્ધાન્તને જાળવવાનો પ્રયત્ન જ એવો હોય કે જેથી રસક્ષતિ થાય.

નીતિની વાત કર્યા પછી એઓ ‘અન્તરાત્મા’નો ઉલ્લેખ કરીને ધાર્મિકતાનો પણ આગ્રહ રાખે છે. અલબત્ત, આ ધાર્મિકતા ઉઘાડી પ્રતીત થવી ન જોઈએ. એમની દૃષ્ટિએ આ ધાર્મિકતા ‘વિશ્વની પાર રહેલા તત્ત્વનું સૂચન માત્ર કળા અને કવિતા દ્વારા ચાતુરીથી દર્શન કરાવવામાં’ રહેલી છે. ડેસ્ડીમોનાનું મૃત્યુ એમની દૃષ્ટિએ આવા પરતત્ત્વનું ભાન કરાવનારું છે.

સાચી કળાકૃતિમાં વ્યાપનનો ગુણ હોવો ઘટે. એઓ જ્યારે એમ કહે છે કે ‘કવિતા એ કે જેમાં એક જ વ્યક્તિને નહીં પણ મનુષ્યમાત્રને રસ આવે’ ત્યારે એમાં અસમ્મત થવા જેવું કશું નથી. પણ એઓ આ વ્યાપનના પાછા ચાર ભાગ પાડે છેઃ સમષ્ટિવ્યાપન, મંડળવ્યાપન, પ્રજાવ્યાપન અને જગત્વ્યાપન. આ ભાગ બહુ જરૂરી નથી. સાચી કળાકૃતિમાં સાધારણીકૃત સ્વરૂપે જ ભાવ આલેખાયેલા હોય ને એથી જે વ્યાપન એમાં હોય તે જ આપણને અભીષ્ટ છે.

એમના આધ્યાત્મિક અભિગ્રહને કારણે એઓ કવિતાને દેવી રૂપે પૂજવા તૈયાર થાય છે. એવા કશાક ભાવથી અભિભૂત થઈને, કંઈક ભવભૂતિની જેમ જ, એઓ આવું સ્તોત્ર પણ રચી નાખે છેઃ ‘કવિતા એ પરમાત્માની પ્રત્યક્ષ મૂર્તિ છે. શબ્દબ્રહ્મનો એ આવિર્ભાવ આત્મા ઉપર અલૌકિક પ્રકાશ પાડે છે. એની ઝળહળ જ્યોતિ જડ અને ચૈતન્ય પદાર્થોના ઊંડા અંધકારનો નાશ કરે છે.’ આમ કવિતાનો મહિમા કરો તો કવિનો મહિમા પણ આપોઆપ વધી જાય છે. પણ એ મહિમા વધારવામાં એઓ પૂરી સમતુલા જાળવી રાખી શકતા નથી. એઓ કહે છેઃ ‘આ જડ જગત્ના ઊંડા મર્મો કવિઓએ પ્રથમ જણાવ્યા છે. ત્યાર પછી જ પદાર્થવિજ્ઞાનશાસ્ત્રીઓને જણાયા છે.’ આ બંને મર્મ એક જ સ્વરૂપના છે એવું કહી શકાશે? તો પછી દુનિયાને પદાર્થ વિજ્ઞાનશાસ્ત્રીઓનો ખપ જ શો? કવિથી જ આપણું કામ ચાલી જાય. અહીં તો કદાચ પ્લેટો પણ આનન્દશંકર જોડે સંમત નહીં થાય. પણ કવિ પોતાની કૃતિના મર્મ વિશે બહુ શ્રદ્ધેય નહીં કહી શકે, કદાચ ‘એ ચર્ચામાં ઊતરે ત્યારે બહુધા ભૂલો જ કરે’ એમ કહીને એઓ પ્લેટોની સાથે થઈ જાય છે. ‘સુન્દર અને ભવ્ય’ વિશેની એમની ચર્ચા બહુ અછડતી લાગે છે. એમાં પણ પરમાત્માની વિભૂતિના શ્રીમત્ અને ઊર્જિત એવા બે પ્રકારમાંથી એ બંનેને નિષ્પન્ન કરવા જતાં એના સ્વરૂપ વિશે કશી લાભદાયક ચર્ચા થઈ શકી નથી.

કેટલીક વાર આધ્યાત્મિક પરિભાષામાંથી બહાર નીકળીને એઓ વાત કરે છે ખરા. આ રીતે એઓ રસની સાપેક્ષતા સ્વીકારતાં એને વાચકના હૃદયમાં તેમ જ વસ્તુગત પણ રહેલો કહે છે. આથી રસવૃત્તિને ઉત્પન્ન કરીને કેળવવાની એઓ જરૂર જુએ છે. મુનશી જોડેની ‘રસાસ્વાદનો અધિકાર’ વિશેની ચર્ચામાં પણ એઓ આત્મલક્ષી કરતાં વસ્તુલક્ષી ધોરણ પર ભાર મૂકે છે. મુનશી ‘દરેક વ્યક્તિ પોતપોતાની ભાવનાનુસાર સ્વતંત્રપણે રસની પરખ’ કરે અને ‘વિવેચકવર્ગના મત ઉપર આધાર ન રાખે’ એવો પક્ષ રજૂ કરે છે. આથી રસાસ્વાદ કે સાહિત્યનું અનુશીલન ‘સ્વ-સ્વના સ્વચ્છન્દી તરંગ’માં તણાતું થઈ જાય એવું આનન્દશંકરને લાગે છે. એઓ વિવેચકવર્ગની આવશ્યકતા સ્વીકારે છે અને કહે છે કે કેવળ સ્વતન્ત્રતા ઇષ્ટ નથી, સાથે સંસ્કારિતા અને વિવેક પણ જોઈએ. એ વિવેચકોમાં હોય છે. તેથી જ એઓ કહે છેઃ ‘આ વર્ગ ઊભો ન થયો હોત તો શિષ્ટ સાહિત્યનાં ધોરણો રચાત નહિ.’

આની સાથે જ કળા અને નીતિ અંગે પણ ચર્ચા કરતાં મુનશીના એ વિશેના સિદ્ધાન્તને આનન્દશંકર બેધડક ‘દોઢસો વર્ષ પુરાણા માનસશાસ્ત્રને શોભતો’ કહી દે છે. અહીં એઓ સંવિત્ની સમગ્રતા પર ભાર મૂકે છે ને કહે છેઃ ‘મનુષ્યના આત્મામાં ધર્મ, સત્ય, નીતિ અને કળાનાં આવાં એકબીજા સામે એવાં જડ બંધન રખાતાં હોય કે એકનો વાયુ બીજામાં સંચરે નહિ, સંચરે તો અનર્થ થાય’ એવી માન્યતા ખોટી છે. નીતિ રસ સાથે ઓતપ્રોત થયેલી હોવી જોઈએ, પણ એમને મતે ઉત્તમ કૃતિમાં કેવળ કળા તરીકેની ઉત્તમતાથી ન ચાલે, એમાં પ્રેરક જીવનસંદેશ પણ હોવો ઘટે. ક્લાસિકલ સાહિત્ય પ્રત્યે એમને પક્ષપાત છે, પણ મુનશીએ એને માટે યોજેલા ‘શિષ્ટાચારી’ શબ્દમાં રહેલો વ્યંગ પારખીને એઓ તરત ઉમેરે છેઃ ‘શિષ્ટાચાર અને શિષ્ટતા વચ્ચે વિવેક કરવો ઘટે.’

સંસ્કૃતનું વિવેચન નિર્જીવ અને કૃત્રિમ છે એવો મુનશીનો આક્ષેપ એઓ સ્વીકારતા નથી, એમ કહેવામાં મુનશી ‘સત્ય કરતાં ચર્ચાનો પ્રેમ વિશેષ દેખાડે છે.’ એઓ સંક્ષેપમાં સંસ્કૃત વિવેચનનું અર્પણ આ પ્રમાણે ગણાવે છે: ‘નાટ્ય, રસ, ધ્વનિ, ગુણ, રીતિ, અલંકાર, દોષ, રસાભાસ, એનાં સ્વરૂપ-પ્રકાર અને માનસશાસ્ત્ર એ સંસ્કૃત સાહિત્યશાસ્ત્રની જગત્ના સાહિત્યશાસ્ત્રને અપૂર્વ સેવા છે.’ આમ છતાં, મુનશીના વિધાનમાં અમુક તથ્ય છે. રસમીમાંસાના આલંકારિકોની પરિભાષામાં જ વર્તમાન સાહિત્યની ચર્ચા કરવાનો શાસ્ત્રનિષ્ઠ પ્રયત્ન કરતાં કેટલાંક વિવેચનોની મર્યાદા આજે સુવિદિત છે.

કાવ્યની વ્યાખ્યામાં શબ્દ અને અર્થનું સૌહિત્ય નિર્દેશ પામે છે. આનંદશંકર એ વ્યાખ્યામાં અર્વાચીન સંકેતનું આરોપણ કરીને એને વસ્તુ અને આકૃતિ(matter and form)નું સૌહિત્ય કહીને ઓળખાવે છે. વસ્તુ અને આકૃતિનું દ્વન્દ્વ જ રહે છે, એ બંને અભિન્ન બને તે તો એક આદર્શ જ કહેવાય. પણ અહીં વળી ક્લાસિકલ અને રોમેન્ટિકના ભેદનો આ બે સંજ્ઞા સાથે એઓ સમ્બન્ધ જોડે છે. આકૃતિ એટલે સમતા, ગ્રીક ફિલસૂફોને અભિમત એવી harmony, એટલે એનો ક્લાસિસિઝમ જોડે સમ્બન્ધ અને વસ્તુનો ઉદ્રેક તે રોમેન્ટિક. ‘સાહિત્યમાં ગાજવીજ’ નામના લેખમાં વળી આકૃતિ અને વસ્તુનો ઉલ્લેખ આવે છે. એઓ કહે છે કે કંસિમાં નવીનતાને પ્રબળ અવકાશ છે. આકૃતિ સાહિત્યસ્વરૂપ – literary genre –ના અર્થમાં પણ પ્રયોજતા લાગે છે. આ જ અર્થમાં ટૂંકી વાર્તા વિશે એઓ કહે છે: ‘ટૂંકી વાર્તા પણ જોકે વાર્તા જ છે તો પણ એમાં અત્યારે એટલી વિશિષ્ટતા આવી છે કે પણ સાહિત્યની એક આકૃતિ થઈ પડી છે.’ આકૃતિની નવીનતા વિશે એઓ સાવધાનીનો શબ્દ ઉચ્ચારતાં કહે છે: ‘ઊંચી કોટીના રસજ્ઞો આકૃતિમાત્રથી મુગ્ધ થતા નથી.’ અહીં આકૃતિ એટલે બાહ્ય કલેવર એટલું જ એમને ઉદ્દિષ્ટ લાગે છે. પશ્ચિમમાંથી આ સંજ્ઞાઓ આપણે ત્યાં આવી, ક્રોચેએ કળાકૃતિને formથી જ ઓળખાવી, છતાં આપણે ત્યાં આ સંજ્ઞા સંકેતની સ્પષ્ટતા પામી નહીં.

નવીન પ્રયોગો વિશે એઓ સાશંક છે. એઓ કહે છે: ‘મહાકાવ્ય, નાટક, નવલકથા એના નાયક પ્રતિનાયક અમુક પ્રકારના હોવા જોઈએ એ નિયમ સૌન્દર્ય અને ભવ્યતાની કળાના સ્વરૂપમાંથી ઊપજેલો છે અને તે સનાતન સત્ય છે.’ આમ સનાતન સત્યની મહોર આટલી સહેલાઈથી મારી દીધા પછી એઓ સ્વીકારે છે: ‘પણ સૌન્દર્ય અને ભવ્યતા’ ક્યાં રહેલાં છે એ વિષયમાં લોકમતના ભેદને અવકાશ છે. આ સનાતન સત્યના પર એઓ ભાર મૂક્યા કરે છે.

એઓ વિશુદ્ધ સૌન્દર્યાનુભવની વાત કરે છે ત્યારે પણ એમના મનમાં આવા પ્રશ્નો થાય છે: ‘અંગગત સૌન્દર્ય અને અંગોનો પરસ્પર સંશ્લેષ એ વિના કાવ્યમાં કાંઈ વિશેષ ઉદ્દિષ્ટ હોય છે અને હોવું જોઈએ કે નહીં?.... વસ્તુ રસ અને કળાના ઉપભોગથી ઉત્પન્ન થતો કેવલ આનન્દ ઉદ્દિષ્ટ છે કે તે ઉપરાંતનો કોઈ બોધ પણ છે?’ કાલિદાસની કૃતિનો પરિચય આપતાં એઓ કહે છે કે એમાં સૌન્દર્યનો અનુભવ અને એ અનુભવમાં જ જીવનને ઉચ્ચ કરવાની અદ્ભુત શક્તિ રહેલી છે. આવું વિધાન થોડીક વિશેષ ચર્ચા ખમી શક્યું હોત. પણ એમની દૃષ્ટિએ કેવળ રસાસ્વાદ કે આનન્દ પર્યાપ્ત નથી. ભાવકની દૃષ્ટિ સૌન્દર્યની પાર રહેલા સત્યને જુએ અને એને જીવનમાં ઉતારે એવું પણ એઓ ઇચ્છે છે. કેટલીક વાર ઉત્તમ કવિની વાત કરતાં એઓ નર્યું ગાણિતિક ધોરણ વાપરે છે: ‘સર્વ ભાવનાઓને થોડી થોડી તૃપ્ત કરતો કવિ તે એક બે ભાવનાને પૂર્ણ રીતે સંતૃપ્ત કરતા કવિ કરતાં ઊંચો ન લેખી શકાય.’ આ જ રીતે કવિના એકકાલીન અને સર્વકાલીન કવિ એવા પણ એઓ ભેદ પાડે છે. એમની મહાકવિની વ્યાખ્યા આવી છે: ‘એક યુગનો આત્મા અમુક પ્રશ્નોથી ડહોળાઈ રહ્યો હોય છે અને એ આત્મમંથનના બળથી અમુક ભાવનાનું નવનીત એમાંથી બંધાય છે ત્યારે એ નવનીતને પિંડાકારરૂપે તારવી આપતો કવિ એ યુગનો મહાકવિ થાય છે.’ આમાં કવિ તરીકેના એના વિશેષને ઝાઝું મહત્ત્વ મળ્યું નથી. આવું ભાવનાનું નવનીત તારવી આપવાનું કામ તો ફિલસૂફ

પણ કરે. કવિ જે કરે છે તે 'પિંડાકાર રૂપે' કરે છે એમ કહેવાથી ઝાઝી સ્પષ્ટતા થતી નથી. એ જ રીતે મન્થનયુગનો કવિ અર્થપ્રધાન કાવ્ય લેખે ને શાન્તિયુગના કવિમાં અર્થના પ્રકાશ કરતાં શબ્દના સંસ્કાર વિશેષ આવે એમ કહેવું તે સર્વથા સાચું નથી. આ બે વચ્ચે જોડેલો સમ્બન્ધ સાહિત્યના ઇતિહાસનું સમર્થન હમેશાં પામશે ખરો?

શાન્તિ અને ક્ષુબ્ધતા વિશે વિચાર કરતાં એઓ કહે છે: 'અનેક શક્તિઓથી સંક્ષુબ્ધ મહાન સમય જ મહાન સાહિત્ય ઉપજાવી શકે છે એમ નિશ્ચય થયા વિના રહેતો નથી.' અહીં વળી એમનું વલણ રોમેન્ટિક લાગે છે. તો વળી 'સાહિત્ય અને અક્ષર'માં એઓ કહે છે કે વસ્તુ-દ્રવ્ય-matter લાગણીમાંથી ઉદ્‌ભવે પણ 'અવનવી અને મનોહર આકૃતિ લાગણીનો આવિર્ભાવ નથી.' રચનાવ્યાપાર એ બુદ્ધિનો જ વ્યાપાર છે એમ કહીને લાગણી, સંક્ષુબ્ધતાના પર બુદ્ધિનું વર્ચસ્ એઓ સ્થાપે છે.

કાવ્ય વિષયવાસનાને ઉત્તેજે કે નહીં તેનો આધાર કેવળ કૃતિ પર નહીં પણ ભાવકની રુચિ, સજ્જતા પર પણ રહે છે, પણ આ વિશે આનન્દશંકર પ્લેટો જોડે સમ્મત થતા નથી. એઓ કહે છે: 'કાવ્ય વિષયવાસનાને ઉત્તેજે એ બાહ્ય કે આન્તર એકે રૂપમાં ખરું નથી. કવિની કૃતિ વિષયવાસનાને દેહાન્તર કરાવી સ્વર્ગલોકમાં લઈ જાય છે અને ત્યાં રસમન્દાકિનીના પવિત્ર જલમાં ન્હવરાવે છે.' આ વર્ણનથી કાવ્યતત્ત્વ પરત્વે, રસાસ્વાદની પ્રક્રિયા પરત્વે કશું જાણવાનું મળતું નથી; માત્ર કાવ્ય વિશેનો એમનો ઉચ્ચ ગ્રાહ જાણવા મળે છે.

સાહિત્યમાં જીવનસંદેશ કે ઉપદેશ રસ સાથે ઓતપ્રોત થઈને રહ્યો હોવો જોઈએ એમ એઓ માને છે, પણ એથી આગળ વધીને એઓ બેધડક એમ પણ કહી નાંખે છે: 'બધું સાહિત્ય અંતે પ્રોપેગેન્ડા જ છે, કારણ કે કવિ પોતાના વિચારોમાં જગતને ખેંચવા માગે છે.' અહીં આપણને પ્રશ્ન એ થાય છે કે કવિના સર્જનની પાછળ આવું કોઈ સમ્પ્રજ્ઞાતપણે સેવેલું પ્રયોજન રહ્યું હોય છે ખરું?

શીલ અને સાહિત્યનો પ્રશ્ન પણ આપણે ત્યાં હંમેશાં ચર્ચાતો રહ્યો છે. આ વિશે એઓ અસન્દિગ્ધપણે કહે છે. 'સાહિત્યકારના સાહિત્ય સાથે જ સમ્બન્ધ છે, એની નીતિ ગમે તે હો.' એ તો કબૂલ કરે છે કે મનુષ્ય અદ્‌ભુત પ્રાણી છે અને એના સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ દેહના એકબીજા પરના પ્રભાવ વિશે કશું કહી શકાય નહીં. તેમ છતાં એમને શ્રદ્ધા છે કે 'એ લખવા બેસે ત્યાં સરસ્વતીદેવી એના મનને તેટલી વાર પવિત્ર કરી મૂકે છે.' આવી શ્રદ્ધા સાહિત્યવિવેચનમાં ખપમાં આવે?

Pathetic fallacyમાં પણ એમનો દાર્શનિક અભિગમ દેખાઈ આવે છે. કવિ જડમાં ચેતન જુએ છે. પર્વત જડ છે એટલી જ એની વાસ્તવિકતા છે? એવો એઓ પ્રશ્ન કરે છે અને કહે છે: 'વાસ્તવિકતા એ કાવ્યમાં આવશ્યક વસ્તુ નથી. મહાન કવિઓ સત્ય વિરુદ્ધ કલ્પના કરીને જ અમર કીતિર્ પામ્યા છે.' કાવ્યના સત્યને ચર્ચવાનું આ સ્થાન હતું, પણ ત્યાં વેદાન્તના પારમાથિર્ક સત્યને આગળ કરીને સન્તોષ માની લીધો છે. 'કવિની આવી 'સત્ય વિરુદ્ધ' કલ્પનાનો ઉદ્દેશ ભાવનાત્મક સત્યને પ્રત્યક્ષ કરી આપવાનો છે. કવિનું સાધ્ય સત્ય છે, અને એની કલ્પનાનો પાયો પણ ભાવનાત્મક સત્ય ઉપર જ છે, પણ એ સાધ્યનું સાધન, એ પાયા ઉપર ચણેલી ઇમારત, એ તો 'સત્ય વિરુદ્ધ' એટલે કલ્પનાત્મક છે.' આ કલ્પના 'અલૌકિક સત્યસ્વરૂપ' છે. આથી 'સત્ય વિરુદ્ધ' છતાં કળા 'સત્યસ્વરૂપ' છે એવું એઓ પુરવાર કરે છે!

બુદ્ધિ અને હૃદયના વિરોધની વાત એમની ચર્ચામાં વારેવારે આવ્યા કરે છે તે આપણે જોઈ ગયા. સ્વાનુભવરસિક કવિતા ઉત્તમ પ્રકાર તરીકે જો ગણીએ તો એમની દૃષ્ટિએ એ અત્યુક્તિ લેખાય. એઓ

‘ઇમેજિનેશન’ને બુદ્ધિનો પ્રકાર ગણે છે. અલબત્ત, આ બુદ્ધિ તે dry અને abstract બુદ્ધિથી જુદા સ્વરૂપની છે. આમ કહેવાથી ‘બુદ્ધિ’ અને ‘ઇમેજિનેશન’ પર શો પ્રકાશ પડ્યો વારુ? કાવ્યને એઓ નિયતિકૃતનિયમરહિત ગણીને જ ભટકતા નથી, પણ એથી આગળ જઈને કહે છે: ‘કાવ્યના નિયમને નિયતિ અનુસરે તો નિયતિની શોભા.’ ઓસ્કાર વાઇલ્ડે પણ ક્યાં નહોતું કહ્યું: ‘It is life that imitates art.’

આપણા સાહિત્યની મર્યાદાઓ વિશે એઓ સભાન હતા. સાહિત્યમાં જૂથબંધીનું અનિષ્ટ એમણે પણ જોયું હતું. ગતાનુગતિકતા અને પ્રમાદ એમને પણ સાલતાં હતાં. અર્થશાસ્ત્ર, ફિલસૂફી આ વિષયો વિદ્યાપીઠોમાં શીખવાતા હોવા છતાં એ વિશેનું અભ્યાસપૂર્ણ પુસ્તક ગુજરાતીમાં નહોતું લખાતું તેનો એમણે અફસોસ કર્યો હતો. પ્રકાશકો ને વિક્રેતાઓ અર્ધદગ્ધ લોકો પાસે ગમે તેવું લખાવીને જ્ઞાનવૃદ્ધિ નથી કરતા પણ નફો જ કરી જાણે છે એવી ફરિયાદ પણ એમણે કરી હતી. આજે આપણે કેટલા આગળ વધ્યા?

‘વસંત’ એમણે બહુ ઉચ્ચાશયથી શરૂ કરેલું. આત્મપરીક્ષાની એમને ટેવ હતી, આથી એઓ પોતાની મર્યાદાઓનો જાહેરમાં એકરાર કરતા. આજના કયા તન્ત્રીએ એવું કર્યું છે? ‘વસંત’નો ઉદ્દેશ કેવળ સાહિત્યિક નહોતો, એ વિચારપત્ર પણ હતું, છતાં, સાહિત્ય વધારવાનો એમનો ઉદ્દેશ હતો, કારણ કે એઓ માનતા હતા કે ‘દેશનો સર્વ ઉત્કર્ષ એના સાહિત્ય ઉપર પુષ્કળ આધાર રાખે છે.’ બંગાળી, મરાઠી, તામિલ કરતાં ગુજરાતી સ્વકર્તવ્યમાં પાછળ રહી જાય છે એનો એમને અફસોસ હતો. ‘વસન્ત’ની મોટામાં મોટી ખામી તે ગ્રન્થાવલોકનના અભાવની એમણે ગણાવી હતી. આનન્દશંકરની નિષ્ઠા અને પ્રામાણિકતાનો આજે પણ આપણને ખપ છે.

બ. ક. ઠાકોરનો કાવ્યાદર્શ

બ.ક.ઠાકોરે ‘નવીન કવિતા વિષે વ્યાખ્યાનો’ના પ્રારમ્ભમાં જ કહ્યું છે તેમ એમની ‘કાવ્યતત્ત્વની ભાવના યુરોપી રસિકો અને ફિલસૂફોની સૌન્દર્યમીમાંસા ઉપરથી બંધાવા પામી છે.’ આ ભાવના ઘડવામાં મુખ્ય ફાળો પ્લેટો અને એરિસ્ટોટલનો છે. એમ તો એઝરા પાઉંડ અને એમી લોવેલે બહાર પાડેલા ‘ઇમેયજિસ્ટ મેનિફેસ્ટો’ની નોંધ પણ એમણે લીધી છે, છતાં સાથે એમ પણ કહ્યું છે: ‘...હજી તો વિદ્યાર્થી હતો તે કાળથી મારા ઘડાતા રુચિતંત્રમાં એ કાવ્યભાવના એવી તો મુખતિયારી સર કરી રહેલી છે, કે પચાસ વર્ષનાં સર્જનમંથનવાચને તથા સમકાલીનોમાં બીજી ભાવનાઓનાં દર્શને તેમાં રજ પણ ફેર પડેલો નથી.’

કાવ્યની વ્યાખ્યા આપવાનો પ્રયત્ન ઘણા કાવ્યાચાર્યોએ કર્યો જ છે, ને છતાં એ બધી જ વ્યાખ્યાઓ કોઈ ને કોઈ રીતે અધૂરી લાગી છે. મમ્મટની કાવ્યની વ્યાખ્યા વિશેની ચર્ચા જાણીતી છે. આમ બ.ક.ઠાકોર પણ કાવ્ય પાસેથી એમને શી અપેક્ષાઓ છે એની ચર્ચા કરતી વેળાએ જે લક્ષણોની યાદી આપે છે તેથી ‘કાવ્યતત્ત્વ’ વિશે નિશ્ચિત સ્વરૂપનું કશું કહેવાયું છે ખરું એવો પ્રશ્ન થયો છે. અત્યાર સુધી જુદા જુદા કાવ્યમીમાંસકોએ ગણાવેલાં લક્ષણોનો એમાં સરવાળો કરવામાં આવેલો દેખાય છે. એમણે જે લક્ષણો ગણાવ્યાં છે તેમના પોતાને અભિપ્રેત એવા સંકેતોની સ્પષ્ટતા કરવા પૂરતી પણ એ વિશે ચર્ચા કરી નથી. એ બધાં જ લક્ષણો ધરાવતું કોઈ કાવ્ય ભાગ્યે જ વિશ્વસાહિત્યમાંથી સાંપડે, પણ એમનો આગ્રહ જે ઉત્તમોત્તમ છે તેને માટેનો જ છે. એક આદર્શ લેખે એ બરાબર છે, પણ વાસ્તવિક દૃષ્ટિએ જોતાં વિવેચકને તો એઓ જેને ‘બીજા નંબરની કવિતા, ઊતરતી કવિતા’ કહે છે તેને જ મોટે ભાગે લક્ષમાં લેવી પડે છે. પણ્ડિતયુગની આવાં absolutes માટેની આસક્તિને કારણે ઘણા મહત્ત્વના મુદ્દાઓ ચર્ચાવા જ રહી ગયા છે. એરિસ્ટોટલ જીવવિજ્ઞાની હતો ને પ્લેટો આદર્શવાદી ફિલસૂફ હતો. એરિસ્ટોટલે પ્રકૃતિમાં જે રીતે રૂપરચના થતી આવે છે, જે રીતે અંગોપાંગોનો પ્રાણમય સમ્બન્ધ રચાતો આવે છે તેના પર ભાર મૂકીને આ રૂપરચનાને actualizing and organizing principleની રૂપે જોઈ હતી. એ મુદ્દા પર બ.ક. ઠાકોર ભાર મૂકતા નથી. કુદરતી એટલે સમ્પૂર્ણ એવું સમીકરણ યોજીને, કદાચ એરિસ્ટોટલને અભિપ્રેત નહીં એવો, અર્થ ઘટાવે છે. આથી એમણે જ આપેલાં લક્ષણો પૈકીનાં sculpturesque અને concrete જેવાં લક્ષણોને ધ્યાનમાં રાખીને ઘટકોના રચાતા અન્વયની, રૂપરચનાની જે ચર્ચા થવી ઘટતી હતી તે અહીં મળતી નથી.

એઓ પોતાની કાવ્યચર્ચાને abstract બનાવી દેવા ઇચ્છતા નથી. જેની માંડણી થઈ ચૂકી છે એવા સિદ્ધાન્તોનું પિષ્ટપેષણ કર્યા કરવા કરતાં વિશિષ્ટ કૃતિઓ, નમૂનાઓ નજર સામે રાખીને ચર્ચા કરવાની, એઓ જેને ‘મૂર્ત પદ્ધતિ’ કહીને ઓળખાવે છે તેવી, પદ્ધતિ એમને રુચે છે. છતાં, વિશિષ્ટ કૃતિઓની ચર્ચામાં પણ એઓ જેને કોઈ વાર ‘ભાવ’, તો કોઈ વાર ‘અર્થ’, તો કોઈ વાર ‘વિચાર’ કહે છે તેને ધ્યાનમાં રાખીને જ ચર્ચા કરી હોય એવું જોવામાં આવે છે. એમણે લિરિકના પાડેલા વિભાગો પણ કાવ્યના વિષયને અનુલક્ષીને પાડેલા છે.

આપણી કાવ્યરુચિ તથા આપણો કાવ્યાદર્શ કેવળ આપણા સાહિત્યની કૃતિઓનાં અનુશીલનથી ઘડાય એવું

એઓ ઇચ્છતા નહોતા. એથી તો કદાચ કળા અને કવિતાનાં મૂલ્ય આંકવામાં આપણે ભૂલ કરી બેસીએ. આવી ભૂલોમાંથી બચવાનું એક સાધન એમની દૃષ્ટિએ આ છેઃ ‘આ સાધન એ જ કે અન્ય દેશકાલના ઊંચા નમૂનાઓ વારંવાર અને પુષ્કળ જોવા, અને તેમના ગુણદોષની પરીક્ષામાં રસેન્દ્રિય બને તેટલી કેળવવી.’ મેથ્યૂ આર્નલ્ડ એની વિવેચનામાં આવી touchstone બની રહે એવી કાવ્યપંક્તિઓને મહત્ત્વ આપતો હતો. એની મોટી મર્યાદા એ છે કે એમાં વ્યક્તિની અંગત મર્યાદાઓ તથા વિલક્ષણતાઓ મોટો ભાગ ભજવે છે. મેથ્યૂ આર્નલ્ડે touchstone જેવી ગણાવેલી ઘણી કાવ્યપંક્તિઓ ઊતરતી કોટિની હતી. બ.ક.ઠાકોરને પણ આ મર્યાદા નડી છે. પશ્ચિમના સાહિત્યમાંથી પણ એમણે જ્યાં જ્યાં કૃતિઓ લઈને ચર્ચા કરી છે ત્યાં પણ, એઓ ઉત્તમોત્તમને માટે આગ્રહ રાખે છે તે છતાં, એવી ઝાઝી કૃતિઓ પસંદ કરી શક્યા નથી. વળી પરદેશનાં બીજાં સાહિત્યમાંથી પણ અનુવાદની મદદથી કૃતિઓ પસંદ કરી હોત તો એમના સમકાલીન તથા ઉત્તરકાલીન કવિઓની સમૃદ્ધ રચનાઓનો લાભ લઈ શક્યા હોત. કાવ્યને કેન્દ્ર રાખીને ચર્ચા કરવાનો એમનો આશય છતાં એવું થોડું જ બની શક્યું છે,

ગુજરાતી કવિતાની પસંદગીમાં પણ એમને આ જ મર્યાદા નડી છે. રુચિ બદલાતી રહે, રુચિવૈચિત્ર્ય પણ હોય. એ સ્વીકારીએ તોય રુચિનાં ધોરણો નર્યાં આત્મલક્ષી નથી હોતાં; એને કશીક વસ્તુલક્ષી ભૂમિકા હોય જ છે, એ રીતે જોતાં આજે સારાં ગણાતાં કેટલાંક કાવ્યોને એમણે કાવ્યત્વ સિવાયનાં બીજાં જ કારણે ઉતારી પાડેલાં દેખાય છે. ઉમાશંકરના ‘નિશીથ’ કાવ્ય વિશેનું એમનું વક્તવ્ય આના નિદર્શનરૂપ છે. દેવદેવીઓની સ્તુતિઓ હવે આપણા જમાનામાં ન સમ્ભવે. એઓ કહે છેઃ ‘મ્હને કવિતાનો આ પ્રકાર પ્રકૃતિસૌન્દર્યનું આવું કાલ્પનિક ઉદ્દીપન કાલગ્રસ્ત(ઓબ્સોલીટ) લાગે છે. અર્વાચીન બુદ્ધિકલ્પનાને એ અકૃત્રિમ લાગે ભાગ્યે, અદ્‌ભુતતા કરતાં કૃત્રિમતાની છાપ જ વધુ ઊપસે છે. વેદનું નામ પડતાં ગાંડા બનતા પુરાભક્તોમાંનો હું નથી.’ અહીં વિષય પરત્વેનો એમનો પૂર્વગ્રહ એમને ‘નિશીથ’ના કાવ્યત્વ સુધી જતાં અટકાવે છે. મિલ્ટને ટોલેમીનું ખગોળશાસ્ત્ર સ્વીકાર્યું. એવી ધામિર્ક માન્યતાઓ પણ આપણને અનુકૂળ હોય છતાં ‘પેરેડાઈઝ લોસ્ટ’નો આપણા પર જે પ્રભાવ પડે છે તે એના કાવ્યગુણને કારણે. એ ગુણોત્કર્ષને કારણે આવી વીગતો અન્તરાય રૂપ બનતી નથી. સંવિત્ને નિવિર્ઘ્ના બનાવવાની આ કવિકર્મની શક્તિ અહીં બ.ક. ઠાકોર લક્ષમાં જ લેતા નથી. આવી જ એમની મર્યાદા ‘બળતાં પાણી’ની અન્યોક્તિની ચર્ચામાં દેખાય છે. જો કવિનું વક્તવ્ય પાંખી કળાને કારણે ઉઘાડું પડી જતું હોય, કાવ્યત્વના વિકાસમાં એ બાધારૂપ બનતું હોય, રૂપકગ્રન્થિના અંકોડા કાવ્યની ચમત્કૃતિથી નહીં પણ વક્તવ્યને પ્રેરનારા નર્યૈબથી ગોઠવાયેલા લાગતા હોય તો તેટલે અંશે કાવ્ય ઊણું એમ આપણે સ્વીકારીએ. પણ કાવ્યબાહ્ય એવા કોઈ તત્ત્વને આધારે અંગત પૂર્વગ્રહને વશ થઈને જો આવા અભિપ્રાય ઉચ્ચારાતા હોય તો એનું મહત્ત્વ કેટલું? સામાન્ય છાપ એવી પડે છે કે અહીં તેમ જ અન્યત્ર કવિકર્મને તપાસવાનું એઓ માંડી વાળે છે.

આવો જ એમનો પૂર્વગહ અન્યત્ર પણ દેખાય છે. રામનારાયણ પાઠકનું કાવ્ય ‘એક સંધ્યા’ એઓ ચર્ચે છે. એમની ચર્ચાની પદ્ધતિ એવી છે કે એઓ કાવ્યને ન્યાય થાય એ રીતે એનું paraphrase કરી જાય છે. એ કાવ્યમાં અશ્લીલતા છે એવો પ્રશ્ન તો આજે કોઈ ભાગ્યે જ ઉઠાવે, પણ એ ગાળામાં કદાચ એ પ્રશ્ન મહત્ત્વનો બન્યો હશે. એ પરત્વે તો બ.ક.ઠાકોરનું વલણ સ્પષ્ટ છેઃ ‘મ્હને તો આમાં તલમાત્ર મર્યાદાભંગ લાગતો નથી, બલકે વિપરીત સંજોગોમાં, કામોદ્દીપક પરિસ્થિતિમાં ય આ જોડું મર્યાદાને પૂરેપૂરી પાળતું આલેખ્યું છે, એ તો એની વિશિષ્ટતા છે.’ અહીં પણ જે રીતે રસકીય દૃષ્ટિએ ઉપચય થતો આવે છે તે રચના પર એમનું ધ્યાન નથી, એને એઓ આસ્વાદ્ય તત્ત્વ કે વિશિષ્ટતા લેખતા નથી. આ કાવ્યથી એમને નૈતિક દૃષ્ટિએ અસન્તોષ નથી. એમનો અસન્તોષ જુદા પ્રકારનો છેઃ ‘પણ આ કૃતિથી મને અસંતોષ રહે છે,

તે જુદી જાતનો છે. જે સુંદર મોહક ભાવ માટે કવિ આ કૃતિને પાત્ર બનાવવા ચાહ્ય છે, તે ભાવ માટે એ પાત્ર મ્હને, અતિ પાતળા કાચ જેવું ભંગુર લાગે છે. અર્થમાં તેમ અર્થના દેહમાં હું પૂરતી ઘટ્ટતા, પૂરતા વાણાતાણાવાળી ટકાઉ વણાટનો હિમાયતી છું.' જો આ texture તપાસવું હોય તો કુમાશવાળું પોત પણ હોઈ શકે. કુમાશ હોય માટે પોત ફિસ્સું જ હોય એવું તો નથી. અહીં જે સન્દર્ભ કવિએ રચ્યો છે તે જીવનની એક પ્રસન્ન દામ્પત્યની ક્ષણને બરાબર ઝડપી લે છે. એ ક્ષણ જ અહીં પૂરતી છે. એથી વિશેષનો લોભ શા માટે? આ વણાટ તે ભાષાનું કે પછી ભાવનું? ભાવ તો સુંદર અને મોહક છે, એટલે અહીં 'પાત્ર' શબ્દથી એમને શું અભિપ્રેત છે તે સ્પષ્ટ થતું નથી. પણ એઓ આગળ કહે છે તેમ 'મલમલિયા પોત' એમને ગમતું નથી કારણ કે એમાં 'પ્રયત્ને પ્રયત્ને સાચવી સાચવીને ગૂથેલું કૃત્રિમ પોત' એમને લાગે છે. આયાસ વરતાઈ ન આવવો જોઈએ તે બરાબર, પણ કસબ પરત્વેની, રૂપરચના પરત્વેની આ જાગરુકતા એ સરવાળે તો સર્જનને લાભકારક છે. કૃતિ ઘાટીલી હોય એટલાથી એમને સન્તોષ નથી, સુરેખ હોય એટલાથી ન ચાલે – એ ટકાઉ અને પાકી પણ હોવી જોઈએ નહીં તો એમને એ ઘડીબઘડીની રમત લાગે. Aesthetic fastiduousness એમને બહુ મંજૂર નથી. એને એઓ 'ટાપટીપિયા શૈલી' કહીને ઓળખાવે છે, એઓ એ વિશે કહે છેઃ '...અમુક વસ્તુઓ તેમ તેમની અમુક જ ગોઠવણી અમુક જ શબ્દાવલિ વગેરેને આ અતિ ટાપટીપિયા શૈલી વળગે છે. પાતળી લગભગ પારદર્શક વણાટ પસંદ કરે છે...પણ તે આવી શકે છે બહુ થોડું, અવિવિધ, અને સામાન્ય દુનિયાના રસિકોને નક્કર કે વાસ્તવિક (કદાચ આકર્ષક પણ)ના લાગે એવું,' આમાં qualititative કરતાં quantitative ધોરણ પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો હોય એવું લાગે છે. 'કાન્ત'ના 'સાગર અને શશી' કાવ્યને એઓ આ શૈલીના નિદર્શન રૂપ ગણાવે છે. રસકીય અપેક્ષાઓ કદાચ આ શૈલીનાં કાવ્યો જ વિશેષ સંતોષે છે એમ આજે તો કહેવાનું રહે.

આનંદશંકરે ભવભૂતિના 'ઉત્તરરામચરિતમ્'માંના નાન્દીને અનુસરીને એના પર ભાષ્ય કરતાં કવિતાને 'આત્માની કલા' કહીને ઓળખાવી હતી. બ.ક. ઠાકોર પણ કવિતાને આત્માની કળા કહે છે, પણ તે એમની વિશિષ્ટ રીતે, પણ્ડિતયુગની ભાવનાપરસ્તી એમનામાં પણ છે. આ સમજાવતાં જ એમનો પ્રિય શબ્દ 'ટકાઉપણું' પણ એઓ સમજાવે છે. આની પાછળ પ્લેટોનો આદર્શવાદ રહેલો છે. કાવ્યને એઓ 'માત્ર વિચારણા' ગણતા નથી. એરિસ્ટોટલના ભેદ ધ્યાનમાં રાખીને કહીએ તો કવિતાના cathartic function ઉપરાંતનું પણ બીજું function એઓ સ્વીકારે છે. આથી એઓ કહે છેઃ 'એ માત્ર વિચારણા નથી, અમુક નવો ઘાટ આપતું આચરણ (એક્શન action) છે. સાધારણીકરણ, ઉચ્ચીકરણ, ઉદાત્તીકરણ વગેરે કલા જે જે સબ્લિમેશન(sublimation) અર્પતી પોતાનું કલાત્વ સ્થાપે છે તે સંસ્કારો જાણીતા છે. કૃતિમાં આ સંસ્કારો વડે વ્યાપકતા, ગૌરવ, માર્ગદર્શકતા, શાંતિદાયકતા, ગાંભીર્ય, રહસ્યાવિષ્કરણ માનસની મંથન દશાનું શમન, ઊંડાઈ, અતાગતા, આંબી ન શકાય એવી ઊંચાઈ અગર ગગનચુંબિતા, વગેરેની સાથે ટકાઉપણું અમરતા લગીનું પણ આવે છે.' આટલેથી એઓ અટકતા નથી. રહસ્ય, અગમનિગમ જેવી સંજ્ઞાઓથી ભડકતા, ભાંડતા બ.ક. ઠાકોર કાવ્યને અદૃષ્ટપૂર્વ, અનાહત અને અનુપમ અભૂતપૂર્વના ક્ષેત્રમાં લઈ જાય છે. આવી 'અમર કૃતિ બને તે 'આત્માની કલા'ની પ્રસાદી, તે જ બીજી નહીં.' પછી એમણે જે કૃતિઓને આવી ગણાવી છે તેને આવા ગુણો ધરાવવાને કારણે આપણે ઊંચી કોટિની ગણીએ છીએ ખરા એવો પ્રશ્ન થાય છે. એલિયટે કહ્યું હતુંઃ 'There is no escape from metre, there is only mastery.' બ.ક.ઠાકોર પણ કંઈ આવું જ માને છે. એકતાનતા કે એકસૂરીલાપણું એઓ ટાળવા માગે છે. એથી યતિઓનાં નિયમ સ્થાનની વ્યવસ્થાને તોડવાની હિમાયત કરે છે, પણ મુક્ત છન્દ એટલે આવી જડ વ્યવસ્થાથી મુક્ત, સંગીતના તત્ત્વથી મુક્ત એટલું જ એમને અભિપ્રેત છે. આજે કટાવ, ચોપાઈ, દોહરા, રોળા, ચતુરાક્ષરી વગેરેનો ઉપયોગ ફરીથી વધ્યો છે ને એ બધાનો લય સમર્પક રીતે ખપમાં લેવાયો છે. એમણે કદાચ આ પસંદ કર્યું

ન હોત, કારણ કે જ્યાં ગાઈ શકાય એવો કશો લય પેસી જાય ત્યાં એનો પરિહાર કરવાનું એમનું વલણ હતું. લય વિશેની સમજ હજુ આજે પણ આપણે ત્યાં સ્પષ્ટ નથી, એટલે ગદ્યના લય સુધી પહોંચવાની વાત એઓ કરે એવી અપેક્ષા આપણે નહીં રાખીએ.

એઓ જેને idea, thought કહે છે તેનો સંકેત પણ બહુ સ્પષ્ટ થતો નથી. Imagistic manifestoનો સાર એમણે આપ્યો છે. એમાં એઓ કહે છે: ‘કવિતાનું કર્તવ્ય નજર આગળ આકૃતિ ખડી કરવાનું છે.’ કવિ પ્રતિમાવિધાયક છે. પણ આ પ્રતિમાવિધાનનું તત્ત્વ એમનું બહુ ધ્યાન ખેંચતું હોય એમ લાગતું નથી. એમણે જે અર્થાનુસારી લયની વાત કહી છે તેને ખ.જી.ખનૈહા આ પ્રમાણે મૂકે છે. ‘The poet must forge his rhythm according to the impulse of the creative emotion working through him.’ (Reviewing ‘The New Age, vol. VI.’) ઇમેજ્જિસ્ટોને મન image એટલે ‘A vortex ot cluster of fused ideas છે. એટલે idea આ રીતે જ કવિતામાં મૂર્ત બને. આ સ્ફટિકકઠિન મૂર્તતા તે જ સંગીનતા. બ.ક. ઠાકોર ‘સંગીન’ શબ્દ પર ઘણી વાર ભાર મૂકે છે, પણ એમને આ અભિપ્રેત છે ખરું? પાણીપોચી કવિતાનો એમને અણગમો હતો, એને મુકાબલે શુષ્ક, રુક્ષ પણ એઓ પસંદ કરતા. હ્યુમે પણ લગભગ એ જ ગાળામાં આ પ્રમાણે કહ્યું હતું: ‘The thing has got so bad now that a poem which is all dry and hard, would not be considered poetry at all. Poetry that is not damp is poetry at all.’ (Speculations. 126-27) આ સંગીનના એટલે શું તે વિશે પાઉંડે કહ્યું છે: ‘Poetry is in some old way concerned with the specific gravity of things.’ આ specific gravity સંવેદ્ય બને છે કે નહીં એ પ્રશ્ન છે.

કલ્પના અને તરંગ વચ્ચેનો ભેદ એઓ એકથી વધારે વખત સ્પષ્ટ કરવા મથે છે, પણ કોલરિજને અનુસરવા છતાં, કલ્પનાના સંકેતને કોલરિજે જે ગૌરવ આપ્યું છે તે પ્રકટ કરી શકતા નથી. કલ્પનાને એઓ ‘વિશિષ્ટ દૃષ્ટિ’ માત્ર કહે છે. અલંકાર તરંગજન્ય હોય છે એવું એમણે કહ્યું છે, એ માત્ર ‘ફેન્સિફૂલ કરોળિયા જાળ’ છે. સર્જકતાની વ્યાખ્યા એઓ આમ બાંધે છે: ‘સર્જકતા છે બુદ્ધિશક્તિઓના એકાગ્ર આયોજનમાં. વિચારપ્રધાન કલા જ સાચી અવનવી સજીવન સર્જક કૃતિઓ આપી શકે.’ વળી અન્યત્ર ઉમેરે છે: ‘વિચારપ્રાધાન્યની માગણી, કલામયતા માટે આગ્રહ, સાધારણીકરણ, ઉચ્ચીકરણ, ઉદાત્તીકરણ આદિ માટે જિકર કે ચિત્તંત્રના બીજા કોઈ પણ અંશનો, શ્રવણગ્રાહ્ય માધુર્ય કે બીજા કોઈ પણ ગુણનો અનાદર કરે છે, એ તો કેવળ ગેરસમઝ ન હોય ત્યાં ત્યાં ચોખ્ખું બોતાનું જ છે.’ આમ કલ્પનાને બદલે, પ્રતિમાવિધાયક શક્તિને બદલે, વધારે પડતો ભાર ‘બુદ્ધિ’ અને ‘વિચારપ્રધાનતા’ પર એમણે મૂક્યો.

જૂની મૂડી કે પરમ્પરાને વળગી રહેવાનું એઓ માનતા નહોતા. એમણે કહ્યું છે: ‘મૂડીને ય દૂઝતી અને સજીવ રાખવી હોય તો તો હેરવફેરવ અને વિક્રય વિનિમયે તેને તાજી અને સમયયોગ્ય કરતા રહેવું પડે.’ આપણી કવિતાનું સ્થાન માત્ર આપણા કાવ્યસાહિત્યમાં જ નહીં, પણ વિશ્વસમસ્તના સાહિત્યમાં ઊંચું સ્થાન પામે એવી એમની મહત્ત્વાકાંક્ષા હતી. તેમની મહેચ્છા પણ આપણી પ્રજા ‘દુન્યવી મનુકુલવ્યક્તિ’ બની રહે એવી હતી. આપણે માત્ર ‘ગુજરાતી કે હિંદવી કે એશિયાનિવાસી’ બની રહીએ એ એમને મંજૂર નહોતું. આથી એમણે ગુજરાતી પ્રજાને ઉદ્‌બોધન કરતાં કહ્યું છે: ‘કૂપમંડૂકતાને અશક્તિ ગણો, માનવકલાસાગરનાં બહોળા સલૂણાં પાવક જલોમાં આવો, પૃથ્વીને આપણે ખૂણે વાણીમાં ફૂટતા સર્જનસ્રોતને તમે એ મહાસ્રોતને નમૂને સરખાવી જુવો.... આખી માનવજાતિ જેનું કવિત્વ સ્વીકારી ભોગવી પ્રશંસી શકે તે જ સાચો કવિ બીજાં સર્વે એક ખૂણાના, એક બે દાયકાઝમાનાના, એક ભાષાના જ કવિ, એવા સાચા કવિ ગુજરાતે પણ પાકો એ જ અમારી નવીનોની મહેષણા છે.’ અન્યત્ર ફ્રાન્સિસ સ્કાર્ફે ‘Auden and After’માં જે કહ્યું છે

તેનો ભાવાનુવાદ કરીને એમનો કાવ્યાદર્શ આ પ્રમાણે રજૂ કર્યો છેઃ 'હેગલ દાવો કરે છે કે ચૈતન્યનાં તમામ ગગનોમાં કાવ્યને પ્રવેશહક જોઈએ. વેલરી કાવ્ય બીજગણિત એવું સમીકરણ સાધે છે કે કાવ્યરૂપ સાદી સમઝની સંક્ષિપ્ત લિપિ સૌને સમઝાય એવી અને બેસી જાય એવી છે. શેલી કેટલીક વખત કાવ્યને હાલરડાનું કર્તવ્ય સોંપતો. જેના મંદગુંજને ઝૂલતું ઝૂલતું થાકી ગયેલ બાળક શાંત બની નીંદરખોળે લેટી જાય અને મીઠાંમીઠાં નિરવધિ સોણલાં માણ્યાં જ કરે. આપણે આ જમાને શ્રી તાંબિમુત્તુ ત્રણ જ બોલમાં ભાખી દે છે કે કાવ્ય જ ધર્મતત્ત્વ. કલ્પનાપ્રચુર ના હોય એવા કાવ્યને જીવવાનો અધિકાર જ શેં? વાસ્તવ આકૃતિઓ સ્થિતિઓ અને જીવનાનુભવોની મૃત્તિકા ગૂંદી ગૂંદીને તેમાંથી લોકોત્તર વધારે વાસ્તવિક અને અમરતાને ધાવતા પ્રયોગસર્ગો ઉપજાવે નહીં એવા કાવ્યને આત્યંતિક બહિષ્કાર ઘટે. અવનીને ખેંચી ખેંચી મલ્લોના ઇષ્ટદેવ બજરંગનું બળ જગાવી કાવ્યગગને ઊંચી લઈ લેવા ના મથે એવો કવિ નામબોળૂ જ ગણાય.' (નવેમ્બર, 1944)

વિવેચનમાં પણ એઓ બંડખોર વૃત્તિના તથા જાગરુકતાના હિમાયતી હતા. આમ પણ્ડિતયુગનો ભાવનાવાદ અમુક અંશે એમણે પણ સ્વીકારેલો, છતાં ગાંધીવાદીઓના આદર્શોની ઠેકડી ઉડાવતા ખરા. રામનારાયણ પાઠકના 'અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો'ના અનુલક્ષમાં એમણે કંઈક આકરી ભાષામાં આમ કહ્યું હતુંઃ 'અમુક આદર્શ છે એમ સ્વીકારવું માત્ર શબ્દોમાં, અભિપ્રાય આપતાં, અભિપ્રાયને આચારમાં મૂકતાં વા આચાર વિશે વ્યક્ત કરતાં આદર્શ આદર્શને ઠેકાણે રહે – પોથીમાંનું રીંગણું – પોતાને પ્રિય તે શાસ્ત્રસંમત છે એમ બતાવવાનો પ્રયત્ન આદરવો, પ્રયત્નને છોડી દેવો, પ્રયત્નના આદરને જ પ્રયત્નસિદ્ધિ ગણી લઈએ, પ્રિય તે પ્રિય, અપ્રિય તે અપ્રિય એમ વિધાન કરવું એ પણ હાલની એ રીતિ સ્તો!...આદર્શની કસોટીએ કુંદન ન નીકળે તેવી કૃતિઓને ય તે મને પ્રિય માટે કુંદન સ્તો, એ અશાસ્ત્રીય નિર્ણય રીતિને સશાસ્ત્રીય ઠોકી બેસાડવાનો, ચર્ચાને નામે ધૂમાડો પાથર્યો છે. લાગણીએ આર્દ્ર સામગ્રી ઉપર જ કળા (વિચારણા) રંદો, છીણી, કાતરાદિ પોતાનાં ઓજારો વાપરીને સુંદર કૃતિ સર્જે છે.' વિવેચન જાગરુક રહે એનો એમને ખાસ આગ્રહ હતો, 'હશે વૃત્તિ', એઓ ચલાવી લેવામાં માનતા નહોતા. સુગમ માર્ગે જવાની સગવડિયાવૃત્તિ એમને રુચતી નહોતી. આથી એમણે કવિઓને એમની લાક્ષણિક રીતે આ પ્રમાણે કહ્યું છેઃ

મા વર, વર મા, તાત!
કેડી સુરભિ સુભાત
માયાવી એ ભાસ
કંટક કેડી ખાસ
વર તે, તે વર, તાત!
બે પાસે ગુલગુલ્મની
સુભોજ્ય સુખકર ભાસતી;
ભવકસણી એ કારમી
નીસરણી આરોહતી
ચડવા સ્વર્ગે ભવથકી.

કાકાસાહેબનો અલંકારવૈભવ

દરિયાકાંઠે બેઠાં બેઠાં હાથમાં એક કાંકરાને રમાડતો હતો. સ્પર્શથી એના રૂપનો પરિચય કરતો હતો. એ રૂપ દરિયાનાં મોજાંએ ઘડ્યું હતું, પવને પણ એની આંગળી એના પર ફેરવી હતી, દૂરના સૂરજનો પણ રૂપ ઘડવામાં હાથ હતો. એ કાંકરાને સ્પર્શતાં જળ, પવન અને તેજના સ્પર્શનો પણ અનુભવ થયો. એક રીતે જોતાં કાંકરાનું રૂપ એ ત્રણ તત્ત્વોનો સ્પર્શ કરાવવાનું નિમિત્ત બન્યું.

કોઈને એમ લાગશે કે મેં કાંકરાને વધારે પડતો દૂર ફેંક્યો. નદીકાંઠે હોઈએ ત્યારે કાંકરાને પાણીમાં સાત સાત કૂદકા મરાવવાની હરીફાઈમાં કોણ નહીં ઊતર્યું હોય? કોઈ વાર વિચાર કરતાં એમ લાગે છે કે આ અલંકારયોજનાની પ્રવૃત્તિ પણ વાસ્તવિકતાના કંકરને સાત કૂદકા મરાવવા જેવી જ છે. જે દ્રષ્ટાને એકલા ન ગમ્યું, જે એકલો ન રમી શક્યો ને એ કારણે, સાત શું અનેક, કૂદકા મારીને બહુ થયો તેણે જ આ રમતની આપણને આદિ દીક્ષા આપી દીધી. સુન્દર મુખ જોયું, ખુશ થયા; એ ખુશીના જ હિલ્લોળથી દોલાયિત થઈને આકાશના ચન્દ્ર સુધી પહોંચી ગયા. અવકાશયાત્રા આપણા મનની તો એક પ્રિય પ્રવૃત્તિ છે જ, કારણ કે મન પોતેય અવકાશ નહિ તો બીજું શું છે?

એ एक રમવા સારુ બહુ થયો, માટે આપણે ય બહુ સાથે રમતાં રમતાં જ एक સુધી પહોંચી શકીએ. આથી જ રવીન્દ્રનાથે કહ્યું હતુંઃ 'રૂપસાગરે ડુબ દિયેછિ, અરૂપરતન આશા કરિ.' પ્રસ્તુતનું નિમિત્ત રાખીને આપણે અપ્રસ્તુત સાથે ક્રીડા કરીએ છીએ. આ અપ્રસ્તુત પ્રસ્તુત વચ્ચે તમે જેટલો વધુ અવકાશ રાખી શકો તેટલું ક્રીડાનું પટાંગણ મોટું. એને માટે તમે સાદૃશ્યને ખપમાં લો કે વિરોધને ખપમાં લો, એકના ગુણધર્મોનું આરોપણ બીજા પર કરો કે એકને સાવ નકારીને બીજાને સ્થાપો, નકારીને ન અટકો ને એક દ્વારા બીજાનું નિગરણ કરી જાઓ, કાર્યકારણ અને એવા બીજા સમ્બન્ધોનો વિપર્યય કરો, વ્યતિરેકનો પણ આશ્રય લો – આવી અનેક રીતે ક્રીડાનો રસ તમે વધારી શકશો.

આપણું શરીર, આપણું ભૌતિક અસ્તિત્વ અમુક સ્થળ અને કાળનાં ચોકઠાંમાં છે, પણ આપણી ચેતના એનાં સ્મૃતિ, કલ્પના સ્ફુરણા વગેરે સાધનોથી આ ચોકઠાંને ઠેકી જાય છે. આ ચોકઠાંને ઠેકી જવાની ક્રીડાનો રસ અનેરો જ છે. કેવળ જૈવિક પ્રયોજનોનું દાસત્વ આપણે કદી મંજૂર રાખ્યું નથી. સહેજ સરખું નિમિત્ત મળતાં આ ક્રીડા શરૂ થઈ જાય છે. બહુમાં રમતાં રમતાં પેલા એકને પકડી પાડવાનું કૌતુક આપણામાં જાગ્રત રહે છે. કોઈ શબ્દોને એવી રીતે રચે કે એના ધ્વનિનાં આંદોલનો વિસ્તર્યે જ જાય; કોઈ રેખા અને રંગનું એવું સંવિધાન કરે કે નાનકડા કૅનવાસના ફલકને વટાવીને અનેક રૂપોની સભર સૃષ્ટિમાં આપણો પ્રવેશ કરાવી દે; કોઈ સૂર અને સૂરની મિલાવટ કરે કે એનાં આવર્તનો સાથે આપણે શૂન્યમય અવકાશમાં લયલીન થઈ જઈએ. ભવભૂતિ 'નેત્રનિર્વાણ' શબ્દ વાપરી ગયો છે તે બહુ સૂચક છે. દૃશ્ય રૂપના સૌન્દર્યની ચરમ સીમા એટલે એને જોનાર નેત્રનું નિર્વાણ, પછી જોવાપણું રહે જ નહિ. આ પ્રકારનું annihilation જ પૂરેપૂરો અવકાશ રચી આપે. રસાનુભવનો એ અનિવાર્ય ઘટક છે.

આ અર્થમાં અલંકાર એટલે શણગાર નહિ પણ ભાષાની અભિવ્યક્તિની શક્તિની ચરમ સીમા. એટલે સુધી

પહોંચ્યા પછી ભાવક બોલી ઊઠેઃ અલમ્! બહુ થયું, આથી આગળ જવાનું રહ્યું નથી.

કળામાં વાસ્તવિકતાનું રૂપાન્તર થાય છે. કાવ્યમાં આ રૂપાન્તરની પ્રક્રિયામાં અલંકારયોજના મોટો ભાગ ભજવે છે. વાસ્તવિકતાની દૃષ્ટિએ સાવ અસંગત લાગે એવી વાતો કવિ રસપૂર્વક કરે અને એ આપણે પણ રસપૂર્વક સાંભળીએ, આથી રસમીમાંસકો એમ કહે છે કે જે વાસ્તવિક છે તેની યથાર્થતાનું ઇંગિત કળામાં મળે છે. એ યથાર્થતાના બૃહત્ પરિમાણમાં વાસ્તવિક કપોલકલ્પિત વચ્ચે પણ શુભ દૃષ્ટિ થાય છે. વસ્તુ વસ્તુ વચ્ચેના સમ્બન્ધોની ભૂમિકા બદલાઈ જાય છે. પેલા એકને બહુમાંથી શોધી કાઢવાના ચટુલ ચંચલ કૌતુકની હીરદોર બધું એક ભરતમાં ગૂંથી લે છે.

આપણે ઘડીભર મમ્મટાચાર્યની અલંકારની વ્યાખ્યાને ભૂલી જઈએ. અલંકારોનાં નામ જ એમનો સાચો પરિચય આપી છૂટે છે; કોઈ આચાર્યની કારિકા કે વૃત્તિ પાસે જવાની ખાસ જરૂર નથી. ‘ઉપમા’ કહેવાથી જ સમજાય છે કે તમે બે વસ્તુને એકબીજાની પાસે લાવો છો ને એ રીતે એનું મનમાં નવું માપ કાઢો છો, ભાવજગતમાં એનું નવું મૂલ્ય આંકો છો. પાસે લાવીને માપ કાઢવામાં જ એક કૌતુક રહ્યું છે. એ માપ કે મૂલ્યનું કોઈ બજારમાં ચલણ નથી માટે જ એ સાચા અર્થમાં અમૂલ્ય બની રહે છે. બે વસ્તુને, બે વિચારને, બે સંવેદનોને, બે સ્મૃતિને, બે કલ્પનાને પાસે લાવવાં એટલે બંનેના સમ્બન્ધની નવી શક્યતાનું નિર્માણ કરવું. કાવ્યમાં આ બે વચ્ચેનું સાધર્મ્ય તે વસ્તુઓના ગુણધર્મ પર જ અવલંબીને રહેતું નથી. એનો એ જેટલો આધાર લે તેટલું કવિકર્મ મોટું. અલંકારમાત્રમાં, અનેક મિષે, આખરે તો બે વસ્તુને પાસે લાવીને એમની વચ્ચેના નવા નવા સમ્બન્ધોની શક્યતાનો સાક્ષાત્કાર કરવાની પ્રવૃત્તિ રહેલી જ છે.

હવે લઈએ ઉત્પ્રેક્ષા. નામ જ બધું કહી દે છે. કવિ એવી તો ગજબની ‘સમ્ભાવના’ કરે છે કે આપણાથી ઊંચા થઈ થઈને જોયા વિના રહેવાતું નથી! આવી પ્રેક્ષણીયતા આ અલંકાર સરજી આપે. આવી ‘સમ્ભાવના’માં બે વસ્તુઓને એકાએક અડવાથી મારવાથી કોઈ ચોંકી ઊઠે એવી નરી ચાતુરી નથી હોતી. એ ચાતુરી તો પલકારામાં ચમકીને લોપાઈ જાય, કવિની પ્રતિભાની ખરી કસોટી એની ઉત્પ્રેક્ષાઓથી થઈ જાય.

2

કાકાસાહેબના મુખ્ય અલંકારો ઉપમા અને ઉત્પ્રેક્ષા છે. કવિ રીઢો થાય એટલે અર્થાન્તરન્યાસ તરફ વળે. કાકાસાહેબમાં ઘણી વાર અર્થાન્તરન્યાસી વલણ દેખાય છે ખરું, પણ એમનામાં રહેલું કૌતુક, આ ‘દેવસ્ય કાવ્ય’ને જોવાથી થતું વિસ્મય, એમની સ્મૃતિનો પારસમણિ એ વલણને બહુ પોષતાં નથી તે આપણે માટે એક સુખદ ઘટના છે.

કાકાસાહેબની અલંકારસૃષ્ટિમાં બે મુખ્ય સંચાલક બળો તે શિશુસહજ નિત્યનવીન વિસ્મય અને સ્મૃતિ, આ સ્મૃતિનેય શૈશવ જોડે જ ઝાઝો સમ્બન્ધ છે, સ્મૃતિના સ્પર્શથી જ બે પૃથક્ ઘટનાઓ કે અનુભૂતિઓ સંધાઈ જાય છે. સ્મૃતિ ભૂતકાળની ઘટનાના રૂપનું નર્યું પુનરાવર્તન નથી કરતી, એ સમય દરમિયાન ચિત્તે ગ્રહેલા સંસ્કાર, અધ્યાસ, સંવેદનોના દ્રાવણમાં ભૂતકાળની ઘટનાઓનાં રૂપ બદલાતાં જ રહે છે. સ્મૃતિ વિસ્મૃતિની પણ મદદ લે છે, અમુક અંશોનો લોપ સાધે છે. ઘણી વાર આવા લુપ્ત કરેલા અંશોને સ્થાને કલ્પનાને ક્રિયાશીલ બનાવી એ નવા અંશો ઉમેરી દે છે. સ્મૃતિની આ લીલા પણ વિસ્મયનો વિષય બની રહે છે.

અલંકારસૃષ્ટિના પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુત કે ઉપમેય અને ઉપમાનના બે ધ્રુવ વચ્ચે કેટલો વિસ્તાર છે તે અલંકારસર્જકની પ્રતિભા પર અવલંબે છે. જે વિસ્તારનું સાધન છે તેને જ કેટલીક વાર કવિ પોતાને અભિમત એવી એકાદ ભાવના કે માન્યતાના સાંકડા ચોકઠામાં ઢાળીને હ્રસ્વ કરી મૂકે છે. કળા યાન્ત્રિક સમીકરણોમાં રાચતી નથી, બહુકરણમાં જ રાચે છે.

કાકાસાહેબ 'ચરન્વૈ મધુવિન્દાન્તિ' સમ્પ્રદાયના યાત્રી છે. એમની આ યાત્રાએ જ આપણને મોટા ભાગનું અલંકારમધુ સંપડાવ્યું છે. યાત્રા કરનારમાં એક પ્રકારની સજીવતા હોય છે, એક પ્રકારનું dynamic તત્ત્વ હોય છે. ડગલે ને પગલે દશ્ય બદલાય, કુતૂહલ સદા જાગ્રત રહે ને હવે પછીના આવનારા વળાંકે વળી શું જોવાનું મળશે એની ઉત્સુકતા પણ કશું વાસી નહિ થવા દે. કાકાસાહેબની સૃષ્ટિમાં નદીઓ, આકાશ (એ તારાથી ખચિત હોય કે બપોરના આકરા તાપમાં બળબળતું હોય, ચન્દ્રયુક્ત હોય કે વાદળોથી છવાયેલું અન્ધકારમય પણ હોય), વાદળાં – આટલાં મુખ્ય આલમ્બનો છે. આમ જુઓ તો એ સૃષ્ટિ બહુ મોટી નથી, એમાં ઝાઝી સંકુલતા નથી, સંસારની અનેકવિધ સંવેદનાની અપ્તરંગી ભાત નથી, રવીન્દ્રનાથની ઉત્પ્રેક્ષામાં હોય છે તેવી અન્તસ્તલમાંની અનેક દુર્લભ રત્નકણિકાઓને લીલયા એક સૂત્રે પરોવી દેનારી રચના નથી કે એલિયટ જેવાની ઉત્પ્રેક્ષામાં યુગના હાર્દને મૂર્ત કરી દેવાની જે દષ્ટિ છે તેય કદાચ નથી. એમ છતાં, પોતાની મર્યાદામાં રહીનેય એઓ આપણી ચિરપરિચિત સૃષ્ટિને એમની વિસ્મયભરી દષ્ટિની માયાવી આભાથી મણ્ડિત કરીને આપણને ન્યાલ કરી દે છે.

શિશુસહજ સરલ તરલ વિસ્મય, બે વસ્તુને અડખેપડખે મૂકીને જોવાનું કૌતુક એમની મોટા ભાગની ઉત્પ્રેક્ષાના મૂળમાં છે. 'જીવનનો આનંદ' (પૃ.175)માં એમણે જ કહ્યું છે: 'કિંમત એટલે સરખામણી.' આવી સરખામણીથી વસ્તુઓની, અનુભૂતિઓની નવી નવી કિંમત ઉપજાવવાનું એમને ભારે કૌતુક છે. આ કૌતુકની હીરદોરનું ભરત એમની ઉત્પ્રેક્ષાઓમાં ને ઉપમાઓમાં દેખાય છે. પ્રસ્તુતથી અપ્રસ્તુત સુધી પહોંચવામાં સ્મૃતિનો ફાળો પણ મોટો છે. એમણે જ આ વિશે ઉદ્ગાર કાઢ્યો છે: 'ત્યારે શું સાચેસાચ આપણે કશું ભૂલી જતા નથી? જોયેલું અનુભવેલું બધું ક્યાંક દટાયેલું રહે છે ને પ્રસંગ આવ્યે પાપપુણ્યની પેઠે ઊભું થાય છે' '(જીવનનો આનંદ', પૃ.105) અહીં પણ 'પાપપુણ્યની પેઠે' કહ્યા વિના એઓ રહી શકતા નથી.

સૌથી પ્રથમ આપણે આકાશ, ચન્દ્ર, તારા વિશેના અલંકારો જોઈએ. કાકાસાહેબ આકાશદર્શનના ભારે શોખીન છે એ તો બધાંને જાણીતું છે. વાદળો કામરૂપ છે એમને અનુસરીને કાકાસાહેબની કલ્પના પણ કામરૂપ બને છે. કામરૂપ કલ્પનાનો થોડો લીલાવિલાસ જોઈએ.

'જીવનનો આનંદ'માં દેવોનું કાવ્યમાં વર્ષારમ્ભે વાદળાંઓના આગમનને કાકાસાહેબ વર્ણવે છે. આમ તો નિરભ્ર આકાશ જ એમને ગમે છે. આથી એક-બે સ્થળે નિરભ્ર સ્વચ્છ આકાશ પ્રત્યેનો પક્ષપાત બતાવતાં એમણે કહ્યું છે: 'મેઘ વગરની હસમુખી ઉષા એ જ એક મોટું સાત્ત્વિક કાવ્ય છે.' (જી.આ.પૃ.50) 'આકાશ સીતાની કીતિર્ની જેમ પૂરેપૂરું સ્વચ્છ થયું.' (જી.આ.પૃ.17) 'માથા પર આકાશ સાવ નિરભ્ર હતું... બૌદ્ધોનું નિર્વાણ જ જાણે ન પ્રસરેલું હોય.' (જી.આ.પૃ.16) અહીં 'કાવ્યની' પહેલાં આવતું 'સાત્ત્વિક' એ વિશેષણ અને સ્વચ્છતાની સીતાની કીતિર્ જોડેની સરખામણી કાકાસાહેબની જીવનસૃષ્ટિનાં દ્યોતક બની રહે છે. શુભ્ર નિરંજનતા એમને ઇષ્ટ છે. એ જ એમને મન સાત્ત્વિક છે ને છતાં રંગો વિશેની એમની લાલસા પણ કંઈ ઓછી નથી. વાદળોનાં બદલાતાં રૂપ જોઈને કૌતુક થાય છે ને તે એમણે વિવિધ રીતે વર્ણવ્યું છે. વર્ષાકાળે ચાલ્યાં આવતાં કાળાં વાદળાંઓને જોઈને એઓ કહે છે: 'જાણે મોટા મોટા હંસોનું અથવા બગલાઓનું ટોળું સૂરજનાં દર્શને દોડે છે.' પણ આકાશની સ્વચ્છતા તો એમનાથી કલુષિત થઈ જ ચૂકી. આથી કાકાસાહેબને

એ વાદળો માટે સદ્‌ભાવ નથી. એઓ કહે છેઃ 'જેમ ઊંટ આમતેમ મૂરખ જેવાં ચાલે છે તેવાં જ આ વાદળાં દેખાય છે.'હંસમાંથી થયાં બગલાં ને બગલાંનાં થયાં ઊંટ! પછી આશ્રમમાંના વહેલી સવારે ઊઠવાના નિયમનો ફાયદો કોઈ નવા ભરતી થયેલા આશ્રમવાસીને સમજાવતા હોય તેમ ઉમેરે છેઃ 'સવારે વહેલાં ઊઠ્યાં નહિ તેથી આટલાં મલિન હશે?' વાદળાં તો આવ્યે જ જાય છેઃ 'એ પેલું ઈંડા જેવું વાદળું આવે.' એ ઈંડું ભાંગી જાય છેઃ 'પેલી શું બચ્ચાની ચાંચ કહેવાય?' બે કુતૂહલભર્યાં બાળકો વચ્ચે જાણે સંવાદ ચાલી રહ્યો છે. 'ના ના, આરસપહાણનો કટકો લાગે છે.' તરત સુધારીને કહે છેઃ 'ના, ભૂલ્યો, અબ્બાસસાહેબની દાઢી છે.' પતંગિયાના જેવી ઊડાઊડ કરતી ચટુલ કલ્પનાની મૂર્તિ આપણે જોઈ. વરસાદનાં પાણીથી ભરેલાં કાળાં વાદળોને એમણે 'શામળભાઈ' કહીને એમના પર આત્મીયતાનો અભિષેક કર્યો છે. આ પ્રકારનું સજીવારોપણ બાળક હંમેશાં કરતું હોય છે. એનામાં જીવનનો ઉચ્છલ સ્રોત એવો તો છલકાતો હોય છે કે એની આજુબાજુની સૃષ્ટિને પણ એ સજીવ બનાવી દે છે. નાનાં કાળાં વાદળાં પાછળ આટલો કલ્પનાવિલાસ કર્યો તે બદલ પશ્ચાત્તાપ કરતા હોય તેમ એઓ કહે છેઃ 'મરઘાંનાં બચ્ચાંની પેઠે ચણવા આમતેમ દોડતાં એ વાદળો પાછળ આપણે નહિ દોડીએ. આપણને બીજું ઘણું કામ છે.'

કેટલીક વાર તુચ્છ, અસ્મરણીય લાગતી વીગત પણ એમની સ્મૃતિમાં સુરેખ રીતે અંકાઈ ગઈ છે તે અણધારી જ ઊપસી આવીને આપણને ચકિત કરી દે છે. કાળાં અને ધોળાં વાદળ સાથે હોય એવું દશ્ય વર્ણવતાં એઓ કહે છેઃ 'કાળાં વાદળાંના હાથમાં સફેદ વાદળાંનો પુંજ જોવા જેવો હતો. હરિકેન ફાનસના કાચ પર સળગતી મશાલવાળા હાથનું ચિત્ર ઉપસાવેલું હોય છે, એના જેવી શોભા અહીં દેખાતી હતી.' (જી.આ.પૃ.16.) આ શોભા તે સ્મૃતિના પારસમણિએ સામાન્ય વીગતના કથીરના કરેલા કંચનની શોભા છે. આવી જ એક બીજી વીગત એમની સ્મૃતિમાં બરાબર અંકાઈ ગઈ છેઃ 'આપણા મોટા મોટા પાણીના દેગડા પરની કંસારાની હથોડીની ઠોક જેવી તેના પર (પથરા પર) ભાત છે.' (જી.આ.પૃ.196) બહુ ઓછાં વાદળાંનો કાકાસાહેબ ખાસ વિરોધ કરતા નથી, નિરભ્ર આકાશ સીતાની કીતિર્ની નિષ્કલંકતાનું સ્મરણ કરાવે છે તો આછાં વાદળાંની વીચિમાળા રામચન્દ્રનું સ્મરણ કરાવે છે. 'આજે દક્ષિણ તરફ અને ઉત્તર તરફ આછાં વાદળોની વીચિ છે. સિંહાસન ઉપર બેઠેલા રામચન્દ્રના મુખ ઉપરનું જાણે સૌમ્ય સ્મિત જ.' અહીં અધ્યાસના બળે સૌમ્ય પ્રસન્નતાનું પ્રેક્ષણીય ચિત્ર ખડું કરી દીધું છે. બાળપણના એક અતિ પરિચિત અનુભવની સ્મૃતિ પણ વરસાદની નવેસરથી તૈયારી કરતાં વાદળોને જોઈને થાય છેઃ 'આંક બોલતાં ભૂલ થાય ત્યારે છોકરાઓ જેમ ફરી પહેલેથી શરૂ કરે છે તે જ ઢબે વાદળાંઓએ જાણે ચોમાસાની ફરી પહેલેથી તૈયારી કરવાની હોય એવો જ ઘાટ ઘડ્યો છે.' બાળપણની આવી જ એક સુખદ સ્મૃતિ આપણને એક બીજી ઉત્પ્રેક્ષાની લહાણ કરી જાય છેઃ 'નિશાળિયા છોકરાઓ થાકીને ઊંઘી ગયા હોય અને એમની નોટો અને સ્લેટો ચોપડીઓ સાથે આમતેમ પડી હોય તેમ આ રેતી પરની ભાત દેખાતી હતી.' ('લોકમાતા',પૃ.99) કૌતુકની હીરદોર વગર આ બેને કોણ સાંધી શકવાનું હતું?

વાદળની ક્રીડા આકાશના પટાંગણમાં દેવશિશુના જેવી હોય છે. એ ચન્દ્ર જોડે પણ રમે ને સૂર્ય જોડે પણ રમે. ચન્દ્ર જોડેની એની ક્રીડા જુઓઃ 'પશ્ચિમ તરફના એ વાદળાએ પોતાનો ખૂબ લાંબો સરખો અણીવાળો હાથ ચન્દ્રમા સુધી લંબાવ્યો હતો. કેમ જાણે ચન્દ્રની મંદગતિ તેનાથી સહન જ ન થતી હોય!' (જી.આ.પૃ.14). સૂર્યોદય વેળાએ પશ્ચિમાકાશમાં દેખાતા ઝાંખા ચન્દ્રને ઢાંકી દેવાને લંબાતા વાદળને જોઈને કાકાસાહેબ કહે છેઃ 'સૂર્યોદય થવા લાગ્યો તોય આ ચન્દ્ર શું કામ પાછળ રહે છે એમ જોઈ પોતાના હાથ વડે પશ્ચિમ મેઘ જાણે તેને પોતાની તરફ ખેંચી લે છે એમ થાય છે. જૂના વખતમાં વિલાસી તરુણ રાજપુત્રોને તેમના અન્તઃપુરથી બહાર ખેંચી કાઢવાનું કામ રાજકારણપટુ અમાત્યોને કરવું પડતું એના જેવું તો કોઈ

કારણ ન હોય!' (જી.આ.પૃ.42) રાજકારણપટુ અમાત્ય તે વાદળ ને વિલાસી રાજપુત્ર તે ચન્દ્ર, કારણ કે એ ઝાંખો છે, ને વિલાસીઓ ફિક્કા પડી ગયેલા જ હોય.

મહાભારતમાંનું યુદ્ધનું વર્ણન કાકાસાહેબ વાંચતા હતા એ અરસામાં વાદળોમાંથી નીકળતા સૂર્યનાં કિરણોને જોઈને એમને થયુંઃ 'સૂર્યકિરણની જાણે તોપો છૂટતી ન હોય!' કેટલી વાર વાદળો વિશેની એક સંભાવનાથી પૂરો સન્તોષ ન થતાં એને નકારીને બીજી સંભાવના રજૂ કરવામાં આવે છે. પ્રચંડ વિસ્તારવાળા વાદળાંના ખણ્ડને આકાશમાં તરતા જોઈને કહે છેઃ 'જાણે ઇન્દ્રના વજ્રથી પાંખ તૂટી જવા અગાઉના પર્વતો જ ન હોય!' (જી.આ.પૃ.46). પણ પછી તરત જ કહે છેઃ 'મેઘ કંઈ આકાશમાં ઊડતા પર્વતો નથી, તે તો દેવોની કામધેનુઓ છે.' (એજન, પૃ.46). કદીક નાનાં વાદળાંની ગોઠવણી જોઈને શિલ્પરચનાની પણ સ્મૃતિ તાજી થાય છેઃ 'વચમાં વચમાં આ લંબાણ તળે નાનકડાં વાદળાં ગોઠવાઈ ગયાં હતાં, જાણે પ્રાચીન મંદિરોમાં કોતરેલા વિમાનવાહક યક્ષો.' (એજન, પૃ.55)

રાત્રિના તારાખચિત આકાશને ઢાંકતાં વાદળો કાકાસાહેબને જરાય ગમતાં નથી. કાળું વાદળું જ્યાં જ્યાં ફરે ત્યાંના તારાના દીવા હોલવાઈ જાય. આ જોઈને એઓ કહે છેઃ 'કાળી ભમ્મર મેઘનૌકા પોતા પૂરતા મૂઠીભર દીવા હોલવીને ચોરની જેમ આકાશસાગરમાં ફર્યા કરે છે.' (એજન, પૃ.13). મળસકાના દિવસધૂસર વૃદ્ધ ચન્દ્રને કાળા વાદળથી ઢંકાઈ જતો જોઈ ને એઓ કહે છેઃ 'તેમના માથા ઉપર ભય ઉપજાવે એવો પહાડ જેવો પ્રચંડ અને કાળકાય મેશ જેવો મેઘ અજગરની જેમ તેમને ગળી જવા ઉદ્યત થયો હતો.' (એજન. પૃ.27). પણ ચન્દ્ર તો સંકટમાં સપડાયેલા વીરના જેવો રમણીય જ લાગતો હતો. રાતનાં વાદળાં પ્રત્યેનો એમનો અણગમો સૌથી વિશેષ તિરસ્કારપૂર્વક અહીં પ્રકટ થાય છેઃ '(રાતનાં વાદળાં) તારાઓની વચ્ચેથી ભૂતની પેઠે અથવા મારાઓની પેઠે લપાતાંછૂપાતાં જાય છે એ જ મને ગમતું નથી.' કાકાસાહેબને મુત્સદ્દીઓ માટે તિરસ્કાર છે. આ વાદળોને ગાળ દેવા એમનો પણ એઓ ઉપયોગ કરે છેઃ 'મુત્સદ્દી લોકોની ભાષા જોતજોતાંમાં બદલાવાથી સામાન્ય લોકો જેમ કુંઠિત થઈ જાય છે તેમ જ વાદળાંઓનું રૂપાંતર – રૂપાંતર જ કેમ? સર્વાંતર કહોને – જોઈને ભારે વિસ્મય થાય છે.' (એજન,પૃ.44). મુત્સદ્દીઓ બીજી વાર પણ ઝડપાયા છે ખરાઃ 'સિંદૂરનો રંગ મુત્સદ્દીની ભાષાની જેમ ક્ષણ ક્ષણે નવો અર્થ વ્યક્ત કરે છે.' (એજન,પૃ.55). અહીં ક્ષણે ક્ષણે નવતા ઉપજાવનાર રમણીયતા જોડેનો વિરોધ આપણા મનમાં આપોઆપ પ્રકટ થઈ જાય એવી શબ્દયોજના કરી છે. આમ આપણે વાદળોનું 'સપ્તાંકી નાટક' જોયું.

હવે સૂર્યનાં થોડાં રૂપ જોઈએ. વેદકાલીન ઋષિની દૃષ્ટિએ થયેલું બપોરનું વર્ણન તો જાણીતું જ છે. એના સંસ્કારની અસર નીચે કાકાસાહેબ (પોતા તરફથી થોડું સંગીત ઉમેરીને) અપરાહ્ન વિશે કહે છેઃ 'બપોરે સારંગ રાગના ભવ્ય આલાપ સાંભળતાં સાંભળતાં યમરાજના કૂતરાની જેમ જીભ બહાર કાઢી હાંફતા અપરાહ્નને પશ્ચિમ તરફ હાંકી કાઢવાનો હોય છે.' (એજન,પૃ.14) સૂર્યનાં કિરણો અન્તરાયને ભેદીને ધારા રૂપે સૃષ્ટિ પર વરસી રહે એ આદિ કાળથી માણસને માટેનું એક સુખદ પ્રેક્ષણીય દશ્ય બની રહ્યું છે. કાકાસાહેબ ઇજનેરી વિદ્યાના ક્ષેત્રમાંથી ઉત્પ્રેક્ષાની થોડી સામગ્રી આયાત કરીને (ભવિષ્યના કોઈ સંશોધકને 'સર્જનાત્મક સાહિત્ય પર સમકાલીન વિજ્ઞાનની અસર' કે એવા કશાક અભ્યાસ માટેની અણજાણપણે સામગ્રી પૂરી પાડતાં) કહે છેઃ 'બીજી જ ક્ષણે વાદળાંની બારી જરા ઊઘડી અને બંધારો ફૂટતાં જેમ રોકી દીધેલું પાણી ચોમેર દોડવા માંડે તેમ સૂર્યનાં કિરણ વાદળાંની ટેકરીઓ ઉપર નાચવા લાગ્યાં.' (એજન,પૃ.15). ફૂટતું પ્રભાત એ રાત્રિના અન્ધકાર પછીની કેટલી આશાસ્પદ ઘટના છે! જાણે હતાયુ સત્યવાન સાવિત્રીનું અર્ધું આયુષ્ય પામીને ફરીથી બેઠો ન થતો હોય. અહીં 'સાવિત્રી' શબ્દ સત્યવાનનું સ્મરણ કરાવીને આખી 'સમ્ભાવના' ખડી કરી દે છેઃ 'કાલનિદ્રામાંથી જાગતા સત્યવાનના મોઢા ઉપર જેમ

ફરી કળા જામવા લાગી અને તેથી સાવિત્રીના હૈયામાં આનંદ સ્ફુરવા લાગ્યો તેવી જ રીતે સૃષ્ટિ ઉપર પ્રભાતની આશા પથરાવા લાગી અને દ્વિજગણોને એકદમ ગાવાનું સૂઝ્યું. (એજન,પૃ.95). કોઈ આલંકારિકના આકરા પૃથક્કરણમાં આ અલંકારયોજનાની શિથિલતા ઝટ પકડાઈ જાય એવી છે. પણ એથી આસ્વાદમાં ઝાઝું વિઘ્ન આવતું નથી, શાસ્ત્રને વિઘ્ન ભલે આવતું! આપણે જેને સૂરજદાદા કહીને ત્રણ ડગલાં દૂર રહીએ છીએ તે સૂરજનું દાદાપણું કાઢી નાખીને કાકાસાહેબ કલ્પનાની ઇલમલકડીથી એને બાળક બનાવીને બાલોચિત ક્રીડામાં રાચતો કરી દે છેઃ 'સૂર્ય? આકાશમાં જ રૂપાળાં વાદળાંનો દરિયાકિનારો બનાવી ત્યાં તે રમતો હતો.' (એજન,પૃ.14). સૂર્ય પાણી જોડે પણ રમે છેઃ '– તેનાં પાણી પર સૂરજ પોતાનાં કિરણ કેટકેટલી રીતે પ્રતિબિંબિત થઈ શકે છે તેનો પ્રયોગ કરતો હોય છે. એ દશ્ય કોઈ અરસિક માણસને પણ ગાંડો બનાવી દેવા પૂરતું છે.' '(રખડવાનો આનંદ',પૃ.266). અહીં વાત્સલ્યભર્યો પિતા બાળકની ક્રીડા જોઈને ઘેલો ઘેલો થઈ જાય તે સુન્દર ચિત્ર છે. સૂર્ય જ રંગોની માયાપુરી ખડી કરી દે છે ને! આ માયા વર્ષામાં તો માઝા મૂકે છેઃ 'મેઘ, ઇન્દ્રધનુષ્ય, વરસાદની ઝડી અને વિદ્યુલ્લતાનું નૃત્ય – આટલું જોયા પછી ઉર્વશીને માટે ગાંડા થનાર પુરૂરવાની યાદ કેમ ન આવે?' '(જીવનનો આનંદ',પૃ.10). કાલિદાસે આવી જ કોઈ પળે ઉર્વશીની કલ્પના કરી હશે. સૂર્ય જે રંગો રચે છે તેનું વર્ણન કરતાં કાકાસાહેબ થાકતા નથી. રંગોની જુદી જુદી છટા વિશેની એમની સૂક્ષ્મ પરખ, એને વર્ણવવાને કેટલીક વાર ચક્ષુરિન્દ્રિયનું પરિમાણ બદલીને અન્ય ઇન્દ્રિયોનાં પરિમાણમાં પ્રવેશી અનોખી આસ્વાદ્યતા ઉપજાવવાનું કૌતુક – એ કરવામાં એમને ખૂબ મજા પડે છે. આના નમૂના તો મબલખ વેરાયેલા પડ્યા છે. આપણે થોડા જ જોઈએ. એક ઘરગથ્થુ વર્ણનઃ 'સૂર્યની આસપાસ કેટલાંક વાદળાં ઉપર ઇંદ્રધનુષ્યના રંગો અસ્તવ્યસ્ત ફેલાયા હતા. તાંબાનું વાસણ ચોખ્ખું માંજીને તડકામાં રાખીએ ત્યારે કેટલીક વાર આવો રંગ એના ઉપર દેખાય છે.' (એજન,પૃ.11) બાળપણના કેટલાક સ્વાદની સ્મૃતિ શરીર સદા તાજી રાખે છે. તેમાંય બોર, આમલી, તરબૂચ જેવી વસ્તુની તો ખાસ. તરબૂચ વેચનારો 'લાલમ લાલ લ્યો' એમ જે કહેતો તે મને હજુ યાદ છે. કાકાસાહેબ એ લાલ રંગને યાદ કરે છે, પણ પાકતાં તરબૂચનું એમનું સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ જુઓ, ભારે આસક્તિ વિના આટલું વીગતપૂર્ણ નિરીક્ષણ ન સમ્ભવેઃ ખેતરમાં જેમ તરબૂચની પાકવાની શરૂઆત થતાં અંદર લાલ રંગ ધીરે ધીરે પાકવા માંડે છે તેમ વાદળાંના નીચલા ભાગમાં ઝાંખો ઝાંખો સિંદૂરનો રંગ ચોંટે છે અને એને લીધે વાદળાંની મુખ્ય મુખ્ય નસોનો વળાંક કેવો છે તે ઓળખવું સહેલું થઈ પડે છે.' (એજન,પૃ.5). જેણે પાકવા આવેલા તરબૂચને કાપીને જોયું હશે તેને આ નસોવાળી વાત તરત સમજાઈ જશે. મારા જેવા નદીકાંઠે વતન ધરાવનારા આદમીને 'તરબૂચનું ખેતર' એ શબ્દ જરા ખૂંચે ખરો. તરબૂચ નદીના ભાઠામાં કે તળિયામાં થાય છે, ને વૈશાખમાં સુકાયેલી નદી સુકાઈનેય કેવું તો મીઠાશનું વાવેતર કરી જાય છે! સૂર્યના તાપમાં વાદળાંનું બહુરૂપીપણું ને બહુરંગીપણું આપણને એક બીજું સ્વાદુ ચિત્ર આપે છેઃ 'પૂર્વ તરફનાં વાદળાંઓ નવો જ તપખીરિયો રંગ આજે ક્યાંકથી લઈ આવ્યાં હતાં.... તેમાં થોડોક ફેર પડ્યો એટલે પાકેલાં બનારસી બોરનો રંગ દેખાવા લાગ્યો. તેમાં સૂર્યનો પ્રકાશ થોડોક ભળી જતાં જ તે રંગે બકુલના ફળનું સ્મરણ કરાવ્યું, અને ફરી ગુલાબનું ફૂલ સુકાઈ જતાં જે રંગ દેખાય છે તેની છટા નજરે પડી.' (એજન,પૃ.27-28) જાદુનો ખેલ જ થયો ને! પેલી, પાણીમાં કાંકરાને સાત કૂદકા મરાવવા જેવી પ્રેક્ષણીય ક્રીડા છે. કાકાસાહેબની કૌતુકવૃત્તિ રંગોના વર્ણનમાં વૈદ્યરાજની સુવર્ણમાલિનીને પણ ખેંચી આણે છેઃ 'સામેની બાજુએ જાણે આખી દુનિયામાંના વૈદ્યોને રાજી અને તૃપ્ત કરવા સારુ જ સુવર્ણમાલિનીનો એક આખો પહાડ જ તૈયાર થયો.' (એજન,પૃ.45) અહીં શિશુમનની નરવી મુગ્ધતા છે. શિશુ એની આજુબાજુના વિશાળ વિશ્વના પરિમાણ જોડે પોતાનો મેળ બેસાડવા મથતું હોય છે. પોતાના લઘુપરિમાણ શરીરમાં રહીને એ બહારની બૃહત્તાને જુએ છે. આથી પ્રમાણ બેસાડવા એ અતિશયોક્તિ કરે છે. બહુ મોટી વસ્તુનો એને ભય હોય છે, માટે રાક્ષસની એની કલ્પનામાં મોટો આકાર અનિવાર્ય બને છે. જે એને રુચે છે

તેનું એ લઘુક નાજુક રૂપ કલ્પે છે. એની પરી પતંગિયા જેવી નાની હોય છે. જંગી રાક્ષસ ગીચ જંગલની કોઈ અંધારી બખોલમાં સંતાઈ રહે ત્યારે નાનકડી પરી ચન્દ્રલોકમાં સ્વૈરવિહાર કરે ને કરાવે. બાળકને જે સંઘરવું ગમે તેના મોટા જથાની એ કલ્પના કરે છે. માટે તો અહીં સુવર્ણમાલિનીનો પહાડ ઊભો થઈ ગયો. કાકાસાહેબ રંગોમાં સજીવારોપણ કરીને કેટલાંક સ્વભાવલક્ષણોનું પણ આરોપણ કરે છે. રંગોનો આપણા મનોભાવ જોડે સમ્બન્ધ છે. માનસશાસ્ત્રી કે ચિત્રકાર કહે તેથી જુદી, પોતાની આગવી રીતે કાકાસાહેબ રંગોનો સ્વભાવ વર્ણવે છેઃ 'સોનેરી રંગ લાંબો વખત ટકે તેમાં મજા નથી. સંસ્કારી વિનોદની જેમ તેની લહેરો આવે ને જાય તેમાં જ ખરી મજા છે.' (એજન, પૃ.24). રંગોની બદલાતી છટા સાથે મનોભાવની એકબીજાથી શબલિત થતી છટાઓનું સમાન્તર વર્ણન તદ્વિદ્ સહૃદયને માટે હૃદ્ય બની રહે છેઃ 'ગુલાબી છટા જ્યારે કલ્પનાના પ્રાથિમક સ્ફુરણ જેટલી પાતળી આછી હોય છે ત્યારે તે એટલી પારદર્શક હોય છે કે તેમાંથી આકાશનો નીલ વર્ણ સ્પષ્ટપણે દેખાય છે અને આ રંગ પ્રસન્નતા અને વિલાસિતાની વચલી સ્થિતિનો પૂરેપૂરો દ્યોતક બને છે.' (એજન,પૃ.19). આ વર્ણન પર કાકાસાહેબના નૈતિક અભિગ્રહનો પાસ બેઠેલો કોઈને લાગે તો નવાઈ નહિ! બે ભાવાવસ્થાની સન્ધિ અને સન્ધ્યા તથા ચન્દ્રોદયની સન્ધિનું આવું જ વર્ણન કાકાસાહેબે આપ્યું છે. એઓ કવિઓ સામે ફરિયાદ કરતાં કહે છેઃ '... સંધ્યાનો સંધિવૈભવ ને ચન્દ્રિકાનો આહ્‌લાદ એકત્ર મળવાથી જે ભાવ નિર્માણ થાય છે તેનું કવિઓએ હજુ નામ પાડ્યું નથી, એ તેમનો ગુનો જ કહેવાય.' આટલી ફરિયાદ કર્યા પછી આ ભાવસન્ધિને સ્પષ્ટ કરવા બીજી ભાવસન્ધિને ઉપમાન તરીકે પ્રયોજતાં કહે છેઃ 'રૂપયૌવના યુવતીને પ્રથમ માતૃપદ પ્રાપ્ત થતાં તેના મુખ ઉપર જે વૈભવયુક્ત સ્થિર શાન્તિ પથરાયેલી છે તે જ છટા પ્રકૃતિદેવીનાં અંગપ્રત્યંગો ઉપર તે વખતે દેખાય છે.' (એજન,પૃ.18). આટલું કહ્યા પછી જેમ કોઈ શિશુ 'જો મને તો આ મળ્યું, છે તારી પાસે?' કહે તેમ કાકાસાહેબ તૃપ્તિની ખુમારીમાં પૂછે છેઃ 'ચન્દ્ર આકાશમાંથી આ બધું જોઈ શકતો હશે ખરો?' પૃથ્વી પર રહેવાના ફાયદાઓ કાંઈ સાવ નજીવા નથી! કાકાસાહેબની કૌતુકવૃત્તિ સન્ધ્યામાં સજીવારોપણ કરી એને હનુમાનની ભક્ત પણ બનાવી દે છેઃ '...આટલું કર્યા પછી સંધ્યાને યાદ આવ્યું કે આજે તો શનિવાર છે તેથી હનુમાન માટે સિંદૂર તૈયાર કર્યે જ છૂટકો!' (એજન,પૃ.45). કેટલીક વાર, કેટલીક વાર જ, કાકાસાહેબ ઇન્દ્રિયલુબ્ધ બની જાય છે, ને ત્યારે આપણને તો પ્રાયશ્ચિત્ત કરવાનું સૂઝતું નથી, સુખનો જ છાક ચઢે છે. એવી, અસાવધતાની પળે છટકી નાઠેલી, બે ઉક્તિઓ આખી જોઈએઃ 'આજે પરોઢિયે ઇશાન ખૂણા તરફનું આકાશ તદ્દન પાકવાની અણી ઉપર આવેલા બોર જેવું દેખાતું હતું. (બનારસી બોરનો સ્વાદ તો આપણે આગળ ચાખ્યો. હવે આગળ –) નવયૌવનમય માર્દવ સહેજ તપાસી જોવાની દાંતને ઉત્કટ ઇચ્છા થાય છે તેવો રંગ, બરાબર તેવો જ રંગ, આજે આકાશે ધારણ કર્યો હતો.' (એજન, 50). અહીં ચક્ષુ, સ્પર્શ અને સ્વાદ – આ ત્રણેય એકસાથે તરપાય છે. હવે તો કાકાસાહેબ પીઠામાં જઈને નશો કરવા જ બેસે છે. 'સાંગલીના બગીચામાં ગુલછડી (નિશિગંધા)નું એક લાંબું-પહોળું પીઠું હતું. રોજ સાંજે નશો કરવા હું ત્યાં જતો.' '(રખડવાનો આનંદ',પૃ.130).

બપોર વેળાના પ્રખર સૂર્યના પણ કાકાસાહેબ એટલા જ આશક છે. ગ્રામજીવન ગાળનારને સુપરિચિત અને ફીણવાળા ધારોષ્ણ દૂધના સ્વાદની સ્મૃતિને તાજી કરતી આ છબી જુઓઃ 'ભેંસો દૂધ દેતી વખતે જેમ આંખ મીંચીને નિસ્તબ્ધ ઊભી રહે છે તેમ આકાશ તડકાની સેરો છોડતું જ રહે છે.' '(જીવનનો આનંદ',પૃ.63). અહીં બપોરની નિસ્તબ્ધતા, મગ્નતાનું વાતાવરણ પણ સુરેખ ઊપસી આવે છે. જે લોકો 'બહુ તાપ છે, બહુ તાપ છે' કરીને અકળાય છે તેમને 'તડકાનું કાવ્ય' માણનારા કાકાસાહેબ વિનોદવૃત્તિથી શરમમાં નાંખવા કહે છેઃ ' જે તડકો કેળનાં પેટમાંનું પાણી પણ લૂંટતો નથી તેને ત્રાસદાયક શા હિસાબે કહો?' (એજન,પૃ.63) પણ કોઈક વાર કાકાસાહેબનેય મધ્યાહ્‌નની પ્રખરતાનો અનુભવ થાય છેઃ 'બપોરનો

તાપ કર્મકાંડી બ્રાહ્મણોની પેઠે તપતો હતો.' '(લોકમાતા', પૃ.63). અહીં કર્મકાંડી બ્રાહ્મણોના પર કાકાસાહેબના રોષનો આકરો તાપ વરસ્યો.

સાન્ધ્યવેળાના વર્ણવિલાસમાંય કેટલીક વાર કાકાસાહેબને વૈરાગ્યનું સૂચન દેખાય છે. પણ એ વૈરાગ્યનેય એનો આગવો પ્રભાવ હોય છે: 'પ્રથમ ક્ષણે સૂર્ય તો સંન્યાસ લીધેલા કોઈ સમર્થ પુરુષ જેવો પ્રભાવશાળી પણ પ્રભાહીન એવો દેખાતો હતો.' '(જીવનનો આનંદ',પૃ.15). અહીં 'પ્રભાવશાળી પણ પ્રભાહીન'માં પ્રભા અને પ્રભાવ વચ્ચેનો કાકાસાહેબે કરેલો વિવેક વિરોધના પાયામાં છે. બધા જ કવિઓ શ્લેષને રમકડે રમીને જ મોટા થાય છે. સંધ્યા સમયના સૂર્યનું એક બીજું ચિત્ર જુઓ: 'આજકાલ સંધ્યાસમયે વાદળાં પાછળ અર્ધ ઢંકાયેલા સૂર્યની શોભા વાલ્મીકિના કાવ્ય જેવી ઉજ્જ્વળ હોય છે.' (એજન,પૃ.131). અહીં 'અર્ધ ઢંકાયેલા' એ જ અલંકારોનો પાયો છે. કાવ્ય અર્ધ પ્રકટ અપ્રકટ હોય તો જ રસાત્મક બને તે સૌ રસિકો જાણે છે.

સૂર્યની અસ્તસમયની થોડી છબિ જોઈ લીધી. હવે ચન્દ્ર તરફ વળીએ. કવિતામાં ચન્દ્ર એવો તો ચવાઈ ગયો છે કે કોઈ ચન્દ્ર વિશે કવિતા કરવા તૈયાર થાય ત્યારે આપણને એકદમ એ માટે ઉત્સાહ થઈ આવતો નથી, આપણે જરા શંકાશીલ બની જઈએ છીએ. આવી પરિસ્થિતિમાંથી કાકાસાહેબને એમની શિશુસહજ સરળતાથી વિસ્મયની વૃત્તિ ઉગારી લે છે. બાકી ચન્દ્ર આવ્યો એટલે શીતળતા ને આહ્‌લાદકતા તો હોય જ, સુન્દર મુખ પણ આવવાનું જ, ને કલંકની પણ થોડીઘણી વાત આવવાની. કાકાસાહેબ ચન્દ્રમાં, ખાસ કરીને દિવસધૂસર ચન્દ્રમાં, વિલાસિતાને કારણે આવેલી ફીકાશનું આરોપણ કરે છે ખરા.

ચન્દ્ર પારકું તેજ ઝીલીને આપણને આપે છે. આ હકીકતનો ઘણાખરા કવિઓ ઉપયોગ કરે છે. અર્થાન્તરન્યાસની છાપવાળી કાકાસાહેબની આ યુક્તિ પણ એ હકીકતનો, પોતાને અભિમત દૃષ્ટિબિન્દુ પ્રકટ કરવાને, સૌન્દર્ય ઉપજાવવાને નહિ, ઉપયોગ કરે છે: 'કોઈ મોટી વ્યક્તિ પાસે રહી પ્રેરણા મેળવનારા લોકો બીજાને બહુ પ્રેરણા આપી શકતા નથી. જ્યારે તેઓ દૂર જાય છે ત્યારે જ તેમનામાં પ્રેરણા આપવાની શક્તિ આવે છે એમ કહેવાય છે એ કેટલું ખરું હશે એ કોણ જાણે! પણ ચન્દ્રની બાબતમાં તો તે સાચું લાગે છે ખરું.' '(જીવનનો આનંદ',પૃ.30). અહીં સર્વનામોના પ્રયોગોમાં રહેલી શિથિલતા અર્થ સમજવામાં અન્તરાય ઊભો કરે છે તે જણાઈ આવશે. ચન્દ્ર કેટલી પ્રેરણા કોને આપે છે તે વાત જવા દઈએ, કાકાસાહેબ જેવા સંયમના આગ્રહીને પણ એ ઉન્મત્ત બનાવે છે એટલું નક્કી. એમના આ વિશેના એકરાર ઠેરઠેર એમના લખાણમાં વેરાયેલા પડ્યા છે. એ પૈકીના થોડા જોઈએ: 'હીનોપમાનો દોષ સ્વીકારીને પણ કહેવાનું મન થાય છે કે – પાપ જેમ આપણને થોડુંક આગળ જવાને લલચાવે છે, અને એમ કરતાં કરતાં ધીમે ધીમે દૂર સુધી લઈ જાય છે, તેવી જ રીતે ચાંદનીના આમન્ત્રણનું પણ હોય છે.' (એજન,પૃ.22). અહીં ચાંદનીના આમન્ત્રણને પાપના આમન્ત્રણ જોડે સરખાવવાનું એમને સૂઝ્યું એ એક સૂચક ઘટના છે. ચન્દ્ર એમની સ્પર્શેન્દ્રિયને સતેજ કરે છે ને સાથે ભળે છે શિશુસહજ કૌતુક: લોટ જેવું સફેદ ચાંદરણું પડ્યું હોય ત્યારે જેમના પગમાં ગતિનો સંચાર થતો નથી તેઓ ચોક્કસ કોઈ આધિ કે વ્યાધિથી ગ્રસ્ત થયેલા હોવા જોઈએ.' (એજન,પૃ.22). અહીં 'લોટ જેવું સફેદ' એમ કહેવાને બદલે 'લોટ જેવું મુલાયમ' કહેવું જોઈતું હતું, કારણ કે સફેદ હોવાનું સાધર્મ્ય અહીં અપ્રસ્તુત છે, અહીં તો સ્પર્શસુખની વાત છે. આ સ્પર્શસુખનો, આને મળતો, બીજો ઉલ્લેખ પણ જોઈ લઈએ: 'ચૂનો, ચોખાનો લોટ અથવા તો ઘઉંનો મેંદો એ બધાનો રંગ સૌથી વધારે સફેદ એમ કહી શકાય. આના મોટા ઢગલા પડેલા હોય ત્યારે પ્રકાશ અને છાયાને લીધે તેમાં મખમલ જેવી છટા આવી જાય છે…' (એજન,પૃ.44). અહીં ચક્ષુ અને સ્પર્શના પરિમાણની સુખદ અદલાબદલી છે. ગાંડપણનો સ્પષ્ટ એકરાર સાંભળો: 'ચાંદની રાત એટલે કાવ્યમય ગાંડપણનો જ ઉત્સવ! ડાહ્યા માણસોએ પસંદ કરેલું ગાંડપણ!! 'પાગલામી'નો મુશળધાર વરસાદ!!!' (એજન,પૃ.22). અહીં ગાંડપણની માત્રા સાથે

વધતો જતો ઉદ્ગાર ચિહ્નોનો ઉપયોગ જુઓ. આવા ગાંડપણમાં ય કાકાસાહેબ સાવધ રહે છે. ઘણું ખરું એકાદ વિશેષણને ઢાલ તરીકે વાપરવાનું એમને ફાવે છે – ‘સંસ્કારી ઉલ્લાસ’, ‘જીવનધર્મી કલા’, ‘કાવ્યમય ગાંડપણ’, ‘ડાહ્યા માણસોએ પસંદ કરેલું ગાંડપણ.’

શિશુના વિસ્મયથી કાકાસાહેબ ચન્દ્રને જુએ છે ત્યારે સુન્દર ઉત્પ્રેક્ષાઓની લહાણ કરે છે. બાળપણમાં દૂધ ભરેલી વાટકી આપણી સામે મૂકી હોય ત્યારે કેવો આનન્દ થતો, એ વાટકીની પૂર્ણતા જ આપણું સૌથી મોટું મૂલ્ય ત્યારે બની રહેતું. આ આનન્દની સ્મૃતિ કાકાસાહેબ પાસે એક ઉપમા યોજાવે છેઃ ‘આઠમનો ચન્દ્રમા ને ભરેલી વાટકીના આકાર વચ્ચેનું સાદશ્ય શોધવામાં ખરી ખૂબી રહેલી છે.’ ભરેલી દૂધની વાટકી સાથે સુકાઈને બેવડ વળી ગયેલો રોટલો પણ યાદ આવી જાય છેઃ ‘ચાંદો હોય તોય વાસી રોટલાના કકડા જેવો ક્યાંક પડ્યો હોય.’ (એજન,પૃ.63). અહીં ‘વાસી’ હોવું એ સાધર્મ્ય ને આકારનું સાદશ્ય આપણા આસ્વાદની સામગ્રી બની રહે છે. અલંકારશાસ્ત્રી જેને કદાચ હીનોપમાના કોઠામાં મૂકે એવી એક રુચિર ઉપમા જુઓઃ ‘ચન્દ્રલેખા આના કરતાં પાતળી હોત તો ઉતારેલા નખની ઉપમા આપી શકાત.’ (એજન,પૃ.114). અહીં એની તનુતા જ એમના લક્ષ્યમાં છે, માટે જ ‘ચન્દ્રલેખા’ શબ્દ વાપર્યો છે. એવી જ બીજી આપણને ગમી જાય એવી હીનોત્પ્રેક્ષા જોઈએઃ ‘જ્યારે અમારી ને ચન્દ્રની વચ્ચે સરુનું પાતળું ઉપવન આવ્યું ત્યારે થયું કે, જાણે મોટો આગિયો જંગલમાં લપાતો લપાતો ઊડે છે.’ (એજન,પૃ.177). જંગલમાં ગીચ ઝાડી વચ્ચેથી અલપઝલપ દેખાતા ચન્દ્રને માટે તો આવી ઉત્પ્રેક્ષા ઘટે. નાળિયેરીનાં અણિયાળાં પાંદડાં વચ્ચેથી દેખાતા ચન્દ્રનું તો ઘણાંએ વર્ણન કર્યું છે, પણ અહીં શિશુસહજ નિર્દોષ દુષ્ટતાએ આંકેલું ચિત્ર જુઓઃ ‘એક નાળિયેરીએ પોતાનાં પાંદડાંના ઉઝરડા ચન્દ્રના ગાલ ઉપર ખેંચી બતાવ્યા એની મજા પડી.’ (એજન, 177). બાળપણમાં સાંભળેલી કથાઓનું સોનાનું વહાણ પણ કાકાસાહેબને, ચન્દ્રને જોતાં, યાદ આવી જાય છેઃ ‘રાત્રે આકાશમાં જ્યારે વાદળાંનાં મોજાં ફેલાય છે ત્યારે ચન્દ્ર એવો તો શોભે છે કે જાણે સમુદ્રમાં તરતું કોઈ સોનાનું વહાણ...’ (એજન, 131). કેટલીક વાર ચન્દ્રને નિમિત્તે કટાક્ષ કરવાનું કાકાસાહેબ ચૂકતા નથી. અલબત્ત, અહીં ચન્દ્ર નહિ પણ કટાક્ષ પર ભાર મુકાયો હોય છેઃ ‘રાત્રિપતિ ચન્દ્રને તો રોજ એક એક ઘરની પરોણાગત લેવાની હોય છે એટલે વરરાજાની પેઠે – અથવા સાચું કહીએ તો માનપત્રો ઉઘરાવતા રાષ્ટ્રપતિની પેઠે એ જતો હોય છે.’ (એજન, 120). મેથ્યૂ આર્નલ્ડે કહ્યું જ છે તો, Poetry is the criticism of life ! ઉન્માદ પ્રેરતો પ્રેરતો ચન્દ્ર કોઈક વાર ભારે ડહાપણભરી ઉક્તિ પણ કાકાસાહેબ પાસે કઢાવે છેઃ ‘(ચન્દ્રનાં) બે બાજુનાં શીંગડાંની અણીઓ સહેજ અસ્પષ્ટ હોવાને લીધે રસિક જનોનાં મર્મવચન જેવી લાગતી હતી.’ (એજન, 114). સંસ્કૃત સાહિત્યનું પરિશીલન પણ ચન્દ્રને વર્ણવવામાં ખપમાં આવે છેઃ ‘(દિવસનો તે ચન્દ્ર) વિલાસચતુર પણ ગરીબ થયેલા ચારુદત્તનું સ્મરણ કરાવે છે.’ (એજન, 144). હવે ચન્દ્રની વિદાય લઈએ.

તારાખચિત આકાશ જોતાં કાકાસાહેબ ધરાતા નથી. જેટલું જળનું – નદીઓનું એમને આકર્ષણ છે તેટલું જ ગ્રહનક્ષત્રોથી ભરેલા આકાશનું છે. આ બાબતમાં એમનો દષ્ટિવિલાસ માઝા મૂકે છે. અહીં સંયમ રાખવાની જવાબદારી આપણી છે! રાત્રિના સૌન્દર્ય પર કાકાસાહેબ વારી જાય છે. નક્ષત્રખચિત રાત્રિનું એક ચિત્ર જુઓઃ ‘અંધારું થયું અને રાત્રિનું વિશાળ કદંબ ફૂલવા લાગ્યું. પારિજાતના ઝાડ ઉપર જેમ ફૂલોની બહાર આવે તેમ નક્ષત્રો ફૂલવા લાગ્યાં.’ (એજન, 69). કદમ્બનાં ફૂલ ઓછાં પડ્યાં એટલે વધુ સમૃદ્ધિ માટે તરત પારિજાતને હાજર કરી દીધું. તારાઓની આકાશમાંની જુદી જુદી સ્થિતિને કૌતુકથી જોઈ રહેતાં એઓ કદી ધરાતા નથી. કૌતુકભરી એ દષ્ટિએ આંકેલાં થોડાં ચિત્રો જોઈએઃ ‘ત્રિશંકુના ત્રણ તારાઓ છાપરા ઉપર મોભનાં નળિયાં બેસે એવી રીતે બરાક ઉપર બેઠા છે.’ (એજન, 119). આકાશવિહારીનું આવું અવતરણ

ઘણી વાર જોવા મળે છેઃ 'આકાશમાં જોયું તો કાળાં કાળાં અભ્રો વચ્ચે એક જ તારો ચમકતો હતો; ચમકતો શાનો? દુઃખે-કષ્ટે બિચારો સહેજ ડોક લંબાવીને જોતો હતો એક જબરા મોટા મકાનમાં કોઈ એકાકી વૃદ્ધા ગોખમાં બેસીને ખાલી રસ્તા પર જોતી હોય એમ.' ('રખડવાનો આનંદ', 189). તારાખચિત આકાશને દૃષ્ટિસમક્ષ જો રાખીએ નહિ તો નિદ્રા પણ નહિ આવે. આ બાબતમાં કાકાસાહેબને એક સમાનધર્મી મળી જાય છે. તેના મુખમાં પણ કાકાસાહેબ એક ઉપમા મૂકી દે છેઃ 'છોકરાને મજાની ઉપમા સૂઝી એટલે આંખો દીપાવીને કહેઃ જેમ તંબૂરા વગર ગવાય નહિ તેમ તારાઓના ચંદરવા વિના સુવાય નહિ.' ('જીવનનો આનંદ', 122). આ સાંભળીને કાકાસાહેબની આંખ પણ દીપી જ ઊઠી હશે, પણ કાકાસાહેબ જ્યારે સપ્તષિર્ની જુદી જુદી છબીઓ જોઈને વારી જાય છે ત્યારે અલંકારની માળા ગૂંથીને આપણને આપી દે છેઃ 'સપ્તષિર્ ઊગતા હોય છે ત્યારે નાગે ફેણ માંડી હોય તેમ માથું ઊંચું કરીને ઊગે છે. સહેજ ઉપર ગયા એટલે આ સપ્તષિર્ નથી પણ ધ્રુવબાળ લાંબી પૂછડીવાળો એક પતંગ ઉડાડતો હોય એમ દેખાય છે. બરાબર મધ્ય આકાશમાં આવે છે ત્યારે કોઈ બાહોશ ખલાસી કે તારાની પેઠે પગ બરોબર પાછળ છોડીને તરતા હોય એમ લાગે છે. ત્યાંથી જરાક ઢળી પડે એટલે મત્ત ગજેન્દ્રની સૂંઢનો આકાર ધારણ કરે છે. એથી આગળ વધે એટલે સિંગલબાર પર કોઈ ખેલાડી ગ્રાંડ સર્કલ કરતો હોય એવો આભાસ થાય છે. અને જ્યારે આથમતી વખતે ચોકડી અલોપ થઈ જાય અને ત્રણ તારાનું પૂછડું જ ઉપર રહે છે ત્યારે કોઈ ખારવો માથું નીચું કરીને સમુદ્રમાં ડૂબી જતો હોય અને એના ઢીલા છોડેલા પગ જરાક વાંકા થયા હોય એવું ચિત્ર તૈયાર થાય છે.' (એજન, 130). અહીં ખલાસી કે તરવૈયાની જુદી જુદી ગતિનાં ચિત્રો કાકાસાહેબના સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણનાં દ્યોતક છે. એમની કૌતુકભરી દૃષ્ટિ સિંગલબારના ખેલાડીનું ચિત્ર પણ લઈ આવે છે. તારાઓનાં ગુચ્છનું બીજું ચિત્ર આ રહ્યુંઃ 'અષ્ટમીનું ચાંદરણું તો સીધું સોંસરું ઊતરીને પાણીમાં ઊતરી જતું હતું. જાતિવૈરી સુરઅસુરના ગુરુઓ દીર્ઘ વિગ્રહથી કંટાળીને કંઈક વિષ્ટિ કરવા માટે ભેગા થયા હોય તેમ પશ્ચિમે ચળકતા હતા.' ('રખડવાનો આનંદ', 13). તારાના અમીધાર જેવા તેજને કાકાસાહેબ 'પૃથ્વીના માતૃહૃદયના સ્તન્ય જેવો – પ્રેમનો ફુવારો' ('જીવનનો આનંદ', 59) કહીને ઓળખાવે છે.

હવે 'લોકમાતા'ના ભક્ત કાકાસાહેબ નદી અને સમુદ્રનાં દર્શનથી રાજી થઈને કેવી ઉપમા-ઉત્પ્રેક્ષાઓ યોજે છે તે જોઈએ. પાણી જે આકારો રચે છે તેનું સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ કાકાસાહેબે કર્યું છે. પાણી જે આકારે ફેલાય છે તેનું ચિત્ર જુઓઃ 'એક ઠેકાણે પાણીએ અવતાર કર્યો કે તરત ફરી ત્યાં અંગરખાના ઘેરાવાની પેઠે કે ધોતિયાની કલ્લીની પેઠે એ ફેલાવા લાગે.' ('લોકમાતા', 152). બંધારાના લોખંડના દરવાજામાંથી બહાર નીકળતાં પાણીનો વેગ અને સ્ફીત આકાર કાકાસાહેબ એમની લાક્ષણિક રીતે આમ વર્ણવે છેઃ 'લોખંડી દરવાજાની નીચે થઈને બહાર નીકળનારું પાણી વ્યાસ તથા વાલ્મીકિની પ્રતિભાની સાથે ટક્કર ઝીલી રહ્યું છે.' ('રખડવાનો આનંદ',પૃ.60). અહીં વ્યાસ-વાલ્મીકિની પ્રતિભા કેવી તો બૃહત્ પરિમાણ હતી તેનો ખ્યાલ આપવા સાથે પાણીના વેગનો ખ્યાલ પણ આપણને આપી દે છે. હવે શિશુસહજ કૌતુકવૃત્તિથી એના સ્ફીત આકારનું કરેલું વર્ણન જુઓઃ 'ઉપરની બાજુએ આ કાંઠેથી પેલા કાંઠા સુધી ભટજીના પેટ જેવું ફૂલેલું પાણી જાતજાતની હોડીઓને પોતાની સપાટી પર રમાડી રહ્યું છે.' (એજન, પૃ.60). મનની ભાવદશાઓ સાથે પાણીના બદલાતા આકારોની આ સરખામણી પણ પ્રેક્ષણીય છેઃ 'આનંદનો, દુઃખનો, હર્ષનો અથવા ઉદ્વેગનો ઊભરો પેટમાં જ્યારે સમાતો નથી ત્યારે જેમ માણસ રહી રહીને ઉદ્ગાર કાઢ્યા જ કરે અને ગમે તેટલા ઉદ્ગાર કાઢે તો પણ બસ થતું નથી, તે જ પ્રમાણે અહીંના પાણીને ઠંડા હિમ જેવા ઊભરા આવતા હતા અને ફાટી ગયેલા ફીણની વક્રરેખાઓ આખા પૃષ્ઠ ભાગને આરસપહાણના પથ્થરની માફક અબરખની શોભા આપતા હતા.' (એજન,પૃ.60-61).

પાણીનો પડતો ધોધ જે રૂપો રચે છે તેને જોવાનો આહ્‌લાદ અવનવીન જ હોય છે. એ રૂપોનું દર્શન કાકાસાહેબને પણ અનેક પ્રેક્ષણીય રૂપો રચવા ઉત્તેજે છે. ઘડીભર એમને स्वप्नो नु माया नु मतिभ्रमो જેવું થઈ જાય છે! ‘પણ અરે, આ શું! હું રખડુ મુસાફર છું કે આ દુનિયાનો બાદશાહ છું? મારી પલાંઠી તળે આ રત્નખચિત આસન ક્યાંથી આવી ગયું? પાણીના તુષાર ચારેકોર ફેલાય છે, જાણે મોતીની માળા! અને આસન તળે આ બે રૂપાળાં ઇન્દ્રધનુષ્યો મને સમ્રાટની પ્રતિષ્ઠા આપી રહ્યાં છે. અલકાપુરીના કુબેર કરતાં મારો વૈભવ હવે કઈ બાબતમાં ઓછો છે? ઇન્દ્રધનુષ્યની બેવડી કિનારવાળા ચાંદીના ધાગાવાળા આસન ઉપર બેઠો છું, અને મોતીની માળાનું ઉત્તરીય ઓઢી અહીં આનંદ કરું છું. માથે સૂર્યનારાયણનું ચળકતું છત્ર છે અને આસપાસ ઊડતાં આ દ્વિજગણો જગન્નાથનાં સ્તોત્રો ગાય છે!’ ‘(રખડવાનો આનંદ’,પૃ.100). અહીં કલ્પનાના લખલૂટ વૈભવની છાકમછોળ દેખાય છે. ગંદા પાણી પર બાઝેલી લીલનું સૌન્દર્ય એમને વિસ્મિત કરી દે છે ને કાકાસાહેબ રમ્ય સંદેહમાં રાચે છેઃ ‘એ પાણી જેટલું ગંદું હતું તેટલું તેના પર જામેલું લીલનું પડ અસાધારણ સુંદર હતું, એ બાબત તરફ મારું ધ્યાન ખાસ ગયું. આ એક પ્રકારનો અકીકનો પથ્થર છે, કે જેનો ચળકાટ ઊડી ગયો હોય તેવો પન્નાનો એક ચોરસ ટુકડો છે તેની ગડભાંજમાં હું ત્યાં ઊભો રહી ગયો.’ (એજન,પૃ.105) ધોધનાં પાણીની જેમ દરિયાનાં મોજાંની ઉત્થાનપતનની લીલા વિદગ્ધ કાકાસાહેબને લાક્ષણિક ઉપમા યોજવા પ્રેરે છેઃ ‘(મોજાંનું તાંડવ) જાણે શિવતાંડવસ્તોત્રનું પ્રામાણિકવૃત્ત શક્તિ અજમાવવા માંડે છે અને હૈયું ભરાઈ આવે એટલે ઓઘ વધવાથી જોતજોતાંમાં પ્રમાણિકાનું પંચચામર થઈ જાય છે.’ ‘(જીવનનો આનંદ’, પૃ.202-203) મોજાંના પાણીમાં સ્નાન કરતાં પગથિયાંનું ચિત્ર જુઓ. ‘...કેટલાંક પગથિયાં અખંડ સ્નાન કરતાં ઋષિઓની પેઠે ધ્યાન કરતાં બેઠાં છે. મોજાંનું પાણી એમને માથે પડી હસતું હસતું અને ગોમૂત્રિકાબંધ કરતું પગથિયાં ઊતરતું જાય છે.’ (એજન,પૃ.203). દરિયાકાંઠે ભરતી ઓસરતી હોય તે વેળાએ રેતાળ પટ પર જે ચળકાટ દેખાય છે તે જોઈ ને કાકાસાહેબને શું યાદ આવે છે? – ‘આખો સમુદ્રકિનારો જાણે દેવોનું કે દાનવોનું ભીંજાયેલું ટેનિસકોર્ટ હોય એવો સીધો સપાટ દેખાય છે.’ ‘(રખડવાનો આનંદ’,પૃ.245). એવી ભીની રેતી પર ચાલતાં આપણા ભારથી પગ નીચેનાં ચોસલાં ભાંગી જાય તેનો અનુભવ વર્ણવતાં એઓ કહે છેઃ ‘રેતીના બટકણા પોપડા જ્યારે પગ તળે ભાંગી જતા ત્યારે પાપડ ખાવા જેટલો આનંદ આવતો.’ ‘(લોકમાતા’,પૃ. 99). નદીઓનો સંગમ કાકાસાહેબની કલ્પનાને ખૂબ ચગાવે છે. એવા એક સંગમનું વર્ણન જુઓઃ છિનવીન નદી પોતાનો કારભાર લઈને ઐરાવતીને મળવા આવી હતી. એનો શો પ્રેમસંગમ! રામદાસ અને તુકારામ એકબીજાને મળ્યા હોય અથવા ભવભૂતિ શેતરંજ રમતા કાલિદાસને પોતાનું ‘ઉત્તરરામચરિત’ સંભળાવતો હોય એવો દેખાવ હતો.’ ‘(લોકમાતા’,પૃ.146). અહીં કલ્પના સ્વૈરાચારી બને છે. નદીમાં ફરતાં સઢવાળાં વહાણોના ચળકતા સઢ તો આપણે ઘણી વાર જોયા છે, પણ કાકાસાહેબને એ ચળકાટ જોતાં શું યાદ આવે છે?’ ‘સઢો એટલા તો ચળકતા હતા કે એ રેશમના છે કે હાથીદાંતના છે એ નક્કી થતું ન હતું. સઢમાં જ્યારે પવન ભરાય છે, ત્યારે કેળના પાંદડાની ભાત એમાં ઘણી શોભે છે,’ ‘(રખડવાનો આનંદ’,પૃ.78). અહીં ચળકાટને લીધે બદલાતી પોતાની સ્પર્શક્ષમ અનુભૂતિ આપણને થાય છે.

હવે થોડી પ્રકીર્ણ ઉપમા ઉત્પ્રેક્ષાઓ જોઈ લઈએ. તાજમહાલને વર્ણવતાં બાળકોનું કાકાસાહેબે કરેલું નિરીક્ષણ આપણને ચકિત કરી દે છેઃ ‘દરવાજામાંથી તાજ કેવો નાનો અને રૂપાળો, સાવ બાળક જેવો દેખાય છે! નાનાં બાળકો જ્યારે ઠાવકાં થઈને બેસે છે ત્યારે એમના શરીરના પ્રમાણમાં એમનું માથું કાંઈક મોટું દેખાય છે, તાજનું પણ પહેલી ક્ષણે એવું જ લાગે છે.’ (એજન,પૃ.163). અનેક રંગનાં કમળને જોઈને કાકાસાહેબ રંગીન કલ્પના કરવા માંડે છેઃ ‘કમળ સફેદ હોય છે ત્યારે તપસ્વિની મહાશ્વેતાનું સ્મરણ કરાવે છે. એ જ જ્યારે લાલ હોય છે ત્યારે ગંધર્વનગરી પર રાજ્ય કરતી કાદમ્બરીની શોભા બતાવે છે. પણ નીલ

કમલ તો જાણે પ્રત્યક્ષ કુંજવિહારી શ્રીકૃષ્ણનો જ ભાગ ભજવતું હોય એવું લાગે છે.' (એજન,પૃ.245). અળાઈ થવાથી જે અકળામણ થાય છે તે પણ કાકાસાહેબ વર્ણવ્યા વગર રહેતા નથી:'પેટમાં ન માય એવી કોઈની વાત સાંભળ્યા પછી જે અસ્વસ્થતા અનુભવાય છે તેવી જ અસ્વસ્થતા અળાઈને કારણે થાય છે.' મનની બે જુદી જુદી પણ સમાનકર્મ અવસ્થાઓ જ ઉપમેય-ઉપમાન બની રહે છે. એવી જ રીતે ટાઢનું પણ વર્ણન કાકાસાહેબે કર્યું છેઃ 'ખાસ ચીડવવાના ઉદ્દેશથી, લાગણી દુભાય એવી મશ્કરી કોઈ કરે અને આપણને લાગી આવે એવી વળગણી એ ટાઢ હતી.' '(જીવનનો આનંદ,'પૃ.17).

કાકાસાહેબમાં રહેલો શિક્ષક પણ આ અલંકારયોજનામાં ઘણી વાર પ્રકટ થઈ જાય છે. વરસાદનું પાણી જે રીતે રસ્તો કરીને વહેતું જાય છે તેને જાણે પ્રાથમિક શાળાનો કોઈ શિક્ષક વર્ગને પદાર્થપાઠ આપતો હોય એવી અદાથી એઓ વર્ણવે છેઃ 'જ્યાં જ્યાં વરસાદ પડે છે ત્યાં ત્યાં માબાપોએ પોતાનાં બાળકોને લઈ જઈને જમીન ક્યાં કેટલી ઊંચી છે, પાણી ક્યાંથી કેવી રીતે વહે છે. પહાડ અને ટેકરા પરથી માટી કેવી વહી જાય છે અને પાણી ઉચ્ચનીચનો ભેદ દૂર કરવાનો કેવો પ્રયત્ન કરે છે એ બધું એમને બતાવવું જોઈએ.' (એજન,પૃ.67). સંસ્કૃતને માટેની વકીલાત કરતાં કાકાસાહેબ કહે છેઃ 'આજના જમાનાના લોકો સંસ્કૃતનાં સુંદર રત્નોને અગ્નિ સમજીને અડકતાયે નથી!' (એજન, પૃ.113), અહીં રોષનો કાકુ તરત પકડાઈ જાય છે. વીજળીના દીવાઓ એમને તારાભર્યા આકાશ નીચે ગમતા નથી, આથી તિરસ્કારથી એઓ કહે છેઃ 'આ વીજળીના દીવાઓ એમની નફફટ આત્મશ્લાઘાને કારણે કેટલા ભૂંડા દેખાય છે!' '(રખડવાનો આનંદ', પૃ.119). હિમાલયની 'આધ્યાત્મિક ત્રિકોણમિતિનો જ આવિષ્કાર કરવો જોઈએ' એવી એઓ આપણને સલાહ પણ આપી છૂટે છે. પીપળાની ગૂંચવાયેલી શાખા આપણા સમાજની અટપટી રચનાને ભાંડવાના ખપમાં આવે છેઃ 'પીપળાની ઉપર નીચે જનારી શાખાઓ એટલી બધી ગૂંચાળી થઈ ગઈ છે કે એને હિન્દુ લોકોના સમાજશાસ્ત્રની જ ઉપમા આપી શકાય.' (એજન,પૃ.311).

કાકાસાહેબની વિનોદવૃત્તિ પણ આ અલંકારયોજનામાં ઠીક ઠીક ભાગ ભજવે છે. કાગળને બે ભાગમાં ફાડવા માટે 'જરાસંધ'નો પ્રયોગ, casting vote માટે તુલસીપત્ર, printer's devilનો શબ્દશઃ અનુવાદ મુદ્રારાક્ષસ – આ તો આજે ખૂબ જાણીતા થઈ ગયા છે. સંસ્કૃત સાહિત્યના પરિશીલનના સંસ્કાર આ અલંકારરચનામાં વરતાય જ છે, તે ઉપરાંત રવીન્દ્ર-સાહિત્યનો રસાસ્વાદ પણ પરોક્ષ રીતે એમના પર પ્રભાવ પાડે છે. મોટે ભાગે બાલોચિત કૌતુક ને અકૃત્રિમ વિસ્મય એમની અલંકારરચનાને પ્રેરે છે. એમનો વ્યાપ બહુ મોટો નથી, કેટલાંક પુનરાવર્તનો પણ થયા કરતાં હોય છે ને ઘણી વાર ઉપદેશક કાકાસાહેબની છાયા પણ પડતી હોય છે તેમ છતાં એમાં ધરાઈ ધરાઈ ને માણવા જેવી સામગ્રી ઓછી નથી. આ અલંકારો ગદ્યમાં આવતા હોવાથી કાવ્યમાં એનો સમસ્ત રચના સાથેનો જે મજ્જાગત સમ્બન્ધ દેખાય તેવું અહીં બનતું નથી એ પણ ખરું, છતાં ગદ્યમાં એ નવી છટા પ્રકટાવે છે એટલું નક્કી.

તૃતીય ખણ્ડ

રવીન્દ્રનાથની કવિતા: ગતિ અને વ્યાપ્તિ

1

રવીન્દ્રનાથની કવિતા સાથેના પ્રથમ પરિચયની સ્મૃતિ આજેય અત્યન્ત સ્વચ્છ છે. ચૈત્ર-વૈશાખના અનધ્યાયના એ દિવસો હતા. આથી મનને ગમતું ભોજ્ય શોધી લેવાની અનુકૂળતા હતી. નવસારીની ફતેસિંહરાવ લાઇબ્રેરીમાંથી ભૂરા પૂઠાની, મેકમિલન કંપનીએ પ્રસિદ્ધ કરેલી, રવીન્દ્રનાથની એક ચોપડી હાથે ચડી. એમાં પાનું ઉથલાવતાં આ પંક્તિ નજરે ચડી: On many a fleeting moments of my life Thou hest left Thy signs of eternity. એ પંક્તિ વજ્રલેપ બની ગઈ. આજે, પચ્ચીસ વર્ષ પછી, રવીન્દ્રનાથનો આ પંક્તિ દ્વારા આભાર માનું છું.

2

કોલેજના અભ્યાસકાળ દરમિયાન શિક્ષણક્રમમાં ક્યાંય રવીન્દ્રનાથનું નામ સાંભળ્યું નહીં. એમનાથી ઊતરતી કોટિના કવિઓની કવિતાઓ 'ભણ્યા'. ઘણા એવા બંગાળી સજ્જનો પણ મળ્યા જેમણે રવીન્દ્રનાથથી અપરિચિત હોવામાં ગૌરવ અનુભવ્યું. એક મિત્ર આખરે આવી મળ્યો. એનેય મારા જેવી જ ઝંખના. રવીન્દ્ર રચનાવલિની પાકા પૂઠામાં બાંધેલી, સોનેરી અક્ષરે લખેલા નામવાળી, એ ચોપડી હજુ યાદ છે. કિંગ્ઝ સર્કલના બગીચામાં બેસીને 'કક અજમર ગય છ'ની પદ્ધતિએ, રવીન્દ્રનાથે મૃત પત્નીના સ્મરણમાં લખેલી કવિતાઓ 'સ્મરણ' સૌ પહેલાં વાંચવા માંડી. પયારનું રૂપ ઓળખી લીધું ને મંડ્યા સીધા અનુવાદ કરવા, સંયુક્તાક્ષરોએ ઠીક તકલીફ આપી. રવીન્દ્રનાથની કવિતા સાથેની આ મારી પ્રથમ શુભ દૃષ્ટિ.

3

ત્યાર પછી તો રવીન્દ્રકાવ્યમાં રસબસ થઈને વર્ષો સુધી મહાલ્યા કર્યું છે. એના સંગીતની મોહિની, એની બાનીનો વૈભવ, એની કલ્પનાસૃષ્ટિનું બૃહત્ ફલક – આ લખલૂટ માણ્યું છે. એ ઋણ કદીય ચૂકવી શકાય એવું નથી. આજે એ આનન્દની સ્મૃતિ ધન્યતાપૂર્વક આલેખું છું. રવીન્દ્રનાથની કવિતામાં સૌથી પ્રથમ નજરે ચઢે છે તે એની અજસ્રતા. પ્રકૃતિના જેવી જ એની અજસ્રતા છે. ઘણું વિનાકારણે વેડફાઈ જતું લાગે, ઘણું શબ્દાળુપણામાં સરી જતું લાગે પણ પ્રકૃતિય કેટલું વેડફી મારે છે! કહે છે કે વાતચીતમાં રવીન્દ્રનાથ કંઈ કેટલીય વાર્તાઓનાં વસ્તુ કહી નાખતા. પોતાને તો એ બધું લખવાનો સમય મળતો નહોતો. તેમ છતાં એમણે શું શું નથી કર્યું? નવલકથા, નવલિકા, નાટક, સંગીતિકા, નૃત્યનાટિકા, નિબન્ધ, કવિતા – એ ઉપરાંત

પોતાની આગવી સંગીતપ્રણાલી, ચિત્રકળા. આથી જ ફરી વાર કહું છું કે એમની પ્રતિભાનો મુખ્ય ગુણ અજસ્રતા, એઓ વૈરાગ્યના નહીં, ઐશ્વર્યના જ સદા પુરસ્કર્તા રહ્યા છે. રવીન્દ્રનાથની કવિતાનો સૌથી ઘનિષ્ઠ સમ્બન્ધ પણ પ્રકૃતિ સાથે છે. પ્રકૃતિમાં કાલાતીત એવી સનાતનતા રહેલી છે. પ્રકૃતિ સાથેના નિબિડ અપરોક્ષ સમ્બન્ધસૂત્રે રવીન્દ્રનાથ પોતાની ચેતનાને એ કાલાતીત બૃહત્ સાથે સંપૃક્ત કરી દે છે. એમની ક્ષણ શાશ્વત તરફ ઉન્મુખ બનેલી હોય છે. ક્ષણનો શાશ્વતતા તરફનો વળાંક, એની બંકિમતા એ એમની કવિતાની મનોહર મુદ્રા આંકી દે છે. ‘શેષ સપ્તક’માં ઘણી બધી કવિતા છે, જેમાં કવિ વ્યવહારની તુચ્છ લાગતી ઘટનાથી શરૂઆત કરીને એકાએક આપણને વિશાળ ફલક પર મૂકી દે છે. નાનું સરખું સંવેદન પણ શાશ્વતની ઝંકૃતિ મૂકી જાય છે.

વાલ્મીકિ અને કાલિદાસ પછીથી ઘણે લાંબે ગાળે આપણા દેશની પ્રાકૃતિક છબીને આપણી આગળ સાકાર કરનાર કવિ આપણને મળ્યો. પ્રકૃતિવર્ણનને શોભાની ટીપકી રૂપે રવીન્દ્રનાથ વાપરતા નથી. પ્રકૃતિના અન્તરંગ સાથે આપણા અન્તરંગના ઘનિષ્ઠ સમ્બન્ધને એઓ ભારે સૂક્ષ્મતાથી પ્રકટ કરે છે, પ્રસ્તુત અને અપ્રસ્તુતનો સમ્બન્ધ જોડતાં એઓ સાથે સાથે આપણને અગોચર એવી આપણી ભાવસૃષ્ટિનો મોટો ખણ્ડ પણ ભેગો જોડી દે છે. કાલિદાસનો વારસો લઈને એઓ આગળ ચાલ્યા છે, આપણા દેશની આખી કાવ્યપરમ્પરાને આત્મસાત્ કરીને એમણે પોતાનું વિશિષ્ટ ઉપજાવ્યું છે. એ વિશિષ્ટ શું છે?

ક્ષણને શાશ્વતની અમૃતરેખા રૂપે ઉપસાવી આપવી, એ એમનો વિશેષ છે એમ નિ:સંકોચપણે કહી શકાય. એમની કાવ્યરચનાના સન્દર્ભમાં એક પ્રકારનું, સૃષ્ટિના આદિ કાવ્યનું વાતાવરણ છે. એમાં વ્યાપ્તિ છે, જટિલતા નથી; નિબિડતા છે, અસહ્યતા નથી. આથી આધુનિક કવિતાના બહુમુખી વિકાસથી અનભિજ્ઞ તદ્વિદે કેટલીક વાર એમની કવિતાની આ એક સૌથી મોટી મર્યાદા લાગે છે. પ્રકૃતિ સાથેના કવિના સમ્બન્ધમાં ઘાતસંઘાતની સમ્ભાવના નથી. પણ આપણે આપણી અંદર જ કેટલા વિચ્છિન્ન અંશોને લઈને જીવીએ છીએ! આપણી અંદર ચાલી રહેલા મહાભારતનો કોઈ વિષ્ટિકાર નથી. એનો ઓગણીસમો દિવસ હજુ ઊગ્યો જ નથી. ચેતના, અવચેતના નિમ્નતમ સ્તરે પહોંચીને, એના મૂક અન્ધકારના હાર્દને તાગીને સ્ફટિકકઠિન કલ્પનો ઉપજાવવાં, એ અરાજકતાના ઉદ્દામ લયને પકડીને ભાષાને ચકાસી જોવી – આવું કશું રવીન્દ્રનાથે કર્યું નથી. આથી એમની કવિતાને જાણે આપણા યુગ સાથે નાડીસમ્બન્ધ છે જ નહીં.

4

રવીન્દ્રનાથની કવિતા રૂપમાંથી અરૂપમાં સરી પડવાના સન્ધિસ્થાને રચાય છે. ગતિ, વ્યાપ્તિ અને સંહતિ – આ ત્રણ પગલાં પૈકીનું છેલ્લું કદાચ એઓ સિદ્ધ કરી શક્યા નથી. ગતિ સંગીત ઉપજાવે છે. એમની પ્રારમ્ભિક રચનામાં સંગીતતત્ત્વનું પ્રાધાન્ય છે. અલંકારપ્રચુરતા છે. પ્રાત:કાળે અન્ધકારમાંથી અરુણિમાની પ્રથમ ટશર ફૂટે છે ત્યારે એ આખી સૃષ્ટિને અલંકૃત કરી દે છે. વૃક્ષને પર્ણે પર્ણે, જળને તરંગે તરંગે, ભૂંડાભખ ઘરને છાપરે છાપરે એ લખલૂટ અલંકાર વેરે છે.

રવીન્દ્રનાથની પ્રારમ્ભની કવિતામાં આવી પ્રાત: સમયની અલંકારપ્રચુરતા છે. પણ કવિ પોતે જ એનાથી અકળાઈ ઊઠ્યા છે, પોતાની કવિતાને ‘જેમન આછો તેમનિ એસો, આર કોરો ના સાજ’ એમ કહીને નિરાભરણ અવસ્થામાં જ પ્રકટ થવાનું એમણે કહ્યું છે. ‘નૈવેદ્ય’માં પણ સૂચન છે. આ નરી નિરાભરણતા

એમની કાવ્યરચનાના અન્તિમ પર્વે પ્રકટ થાય છે. ત્યારે ગતિસંહતિની દશાને પ્રાપ્ત કરવાની અણી પર હોય એવું લાગે છે. અન્ધકારભર્યા ઓરડામાં મૂકેલા ઘીના દીવાની પાતળી જ્યોત આજુબાજુના અન્ધકારને જે તીક્ષ્ણતાથી કાપીને તેજવર્તુળ કોરી કાઢે છે, તે તીક્ષ્ણતાથી કવિ કાવ્યનો સન્દર્ભ રચી દે છે.

‘શેષલેખા’માંની ‘સૂની ખુરશી’વાળી કવિતા જુઓ કે ‘રોગશય્યાય’માંની અન્તિમ કવિતા જુઓ: ઘર બપોર વેળાએ સૂનું સૂનું છે. એક બપોરની આ શૂન્યતા કવિના જીવનની સુદીર્ઘ શૂન્યતાના જુવાળને જાગ્રત કરી દે છે, ને એને માટે ઉપકરણ રૂપે ઘરમાં પડી રહેલી સૂની ખુરશી જ કવિએ પસંદ કરી છે. તેવી જ રીતે બીજી કવિતામાં રોગીને બપોરની તન્દ્રામાં દુ:સ્વપ્ન આવે છે. પગ નીચેની પૃથ્વી સરી જાય છે, ભયથી વ્યાકુળ એ બંને હાથે શૂન્યને બાઝી પડવા જાય છે, ત્યાં જાગી પડે છે. જાગીને જુએ છે તો પાસે બેસીને એક નારી શાન્તિથી પશમ ગૂંથે છે. એની આ મુદ્રામાં અમોઘ શાન્તિનું સમર્થન છે.

5

રવીન્દ્રનાથ દૂરતાને સૌન્દર્યનું અનિવાર્ય અંગ ગણે છે. આથી જ ‘સેંજુતિ’માં એમણે કહ્યું છે કે દૂરની નીલિમાની ભાષા મારી શિરાએ શિરાએ રણઝણી ઊઠી છે. સ્થળની વ્યાપ્તિ અને સમયની શૂન્યતા આ બંને દૂરતાની અનુભૂતિને તીવ્ર બનાવે છે. આ તીવ્રતાને માટેનું ઉદ્દીપન એક આછા શા સંવેદનમાં, એક લુપ્ત થઈ જતી ક્ષણમાં રહ્યું હોય છે. એને માટે કશું વિપુલ પરિમાણ કવિને યોજવું પડતું નથી. દરેક તૃણના ઉદ્ગમ સાથે વસુન્ધરા પોતાના ‘ગોપન ઘર’નું દ્વાર ખોલીને મરણશીલના વક્ષમાં ઢાંકીને રાખેલા અમૃતના પાત્રને બતાવે છે. આથી ધન્યતાની અનુભૂતિ થાય છે. પણ એ સ્પર્શાતીત હર્ષ શી રીતે કહેવો?

પરમના સૂરે જ ચરમની ગતિકલા સિદ્ધ થાય, કવિની એ મહત્ત્વાકાંક્ષા છે. આ ‘ચરમ’ની વિરાટ છબિ ઘણી વાર એક બે પંક્તિમાં કવિ સ્ફુટ કરી આપે છે. કોઈકની આંખને ખૂણે અસીમનો ઇશારો દેખાય છે, તો કોઈનાં ચરણની ગતિ અમરાવતીના નૃત્યનૂપુરની ઝંકૃતિથી મનને વિહ્વળ કરી જાય છે. બારણામાંની ચમેલીની ઉદારતા, શીમળાનું પાગલપણું આ બધું કવિને ઋણી બનાવે છે. એમનાં દેહ, પ્રાણ મનને એ અનાદિકાળની માયાથી ભરી દે છે. બકુલના શાખાની ફૂલ પ્રકટાવવાની રાગિણી, નિષ્કારણ સેલારા મારતી સમડીનો ઉડ્ડયન આવેગ – આ બધું કવિના રક્તને આદિમ લયથી હિલ્લોલિત કરી મૂકે છે, ને એક વિપુલ અનુભૂતિ, ઊંડે ઊંડેથી વિચ્છુરિત થતી આનન્દમય દ્યુતિ, પરમના સૂરે ગવાતી ચરમની ગીતિકા, પુષ્પિત ફાગણની ગન્ધનો છન્દ – બધું કવિચિત્તમાં એકાકાર થઈ જાય છે.

આવા જ કશાક છન્દે, કેવળ ચાલવાના નશાથી મત્ત બનેલા મહાકાળની છબિ કવિ આપણને બતાવે છે. કવિ કહે છે કે આ મત્તતા જ વિશ્વનું આદિ ઉપાદાન છે. સવાર વેળાએ ચણ ચણવાને આવતા પંખીની ચટુલતામાં આદિકાળના એ આનન્દનો નૃત્યવેગ કવિને દેખાય છે. એ કાંઈ એક નિમેષની સદ્ય ચંચલતા નથી, એ તો અગણ્ય યુગની અતિ પ્રાચીન ચંચલતા છે.

સ્તબ્ધ અને સ્થિર ઊભેલો આંબો એની વૃક્ષ છાલની ઓથે સંતાઈને આકાશદૂતની સાથે સદા સંલાપ કરતો જ રહે છે. બારણાં વાસેલા વાસરઘરની ફૂલશય્યામાં પોઢેલાઓની ગોષ્ઠિના જેવું એ છે. તેથી જ તો ફાગણમાં એક દિવસ એકાએક, ખાળી રાખેલું હાસ્ય મોકળું બનીને ગાજી ઊઠે તેમ, એનો આનન્દ ખળખળ

કરતો મંજરીએ મંજરીએ મુખરિત થઈ ઊઠે છે. આ આનન્દની ચંચળતા જ કવિને ગમ્ભીર થવા દેતી નથી. વાર્ધક્યમાં પણ એમને ઝિંઝોટી ખમાજના સૂર છેડતાં સંકોચ થતો નથી.

આ અનિત્ય છતાં શાશ્વતવાહી ચંચળતામાં જ કવિને અસીમની સ્તબ્ધતાનો અનુભવ થયો છે. જ્યારે જ્યારે કવિને એમ લાગ્યું છે કે એમની ભાષા ધુમ્મસની જડિમાથી અવમાનિત હેમન્તની સવારના જેવી બની ગઈ છે, ત્યારે ત્યારે વનસ્પતિની શ્યામચ્છાયામાં બેસીને એમણે એને સહજ બનાવી લીધી છે.

વૃક્ષ પરનો પલ્લવસ્તબક શાખાવ્યૂહની જટિલતાને ભેદીને જે રીતે નિસ્તબ્ધ અવકાશ પર જય મેળવવા આગળ વધે છે, તે રીતે કવિ પણ સૂર્યોદયના મહિમાને માર્ગે અગ્રસર થવા ઇચ્છે છે. લક્ષકોટિગ્રહતારા આકાશમાં જે પ્રકાણ્ડ સુષમાને વહન કરીને કક્ષચ્યુત થયા વિના ગતિ કરી રહ્યા છે, એનો છન્દ જેમ તૂટતો નથી, તેમ કવિ પણ એ પ્રકાણ્ડ સુષમા સાથે છન્દ મેળવીને, કક્ષચ્યુત થયા વિના ગતિ કરવા ઇચ્છે છે. એમના કાવ્યની ગતિનું આ સાચું ચિત્ર છે.

રવીન્દ્રનાથની બહુમુખી પ્રતિભા વિશે વિસ્તારથી કહેવું અહીં પ્રસ્તુત નથી. અહીં તો એમનો જે વિશેષ છે તે તરફ જ રસિકોનું ધ્યાન ખેંચીને સંતોષ માન્યો છે.

નિર્ઝરનો સ્વપ્નભંગ

‘નિર્ઝરનો સ્વપ્નભંગ’ નામના કાવ્યના ઉદ્‌ભવ વિશે રવીન્દ્રનાથે જે કહ્યું છે, તે આપણને એમની સમગ્ર કવિતાના ઉદ્‌ગમસ્થાનનો પરિચય આપી દે છે. એક પ્રભાતે કવિએ ઝાડનાં પાંદડાં વચ્ચેથી સૂર્યનો ઉદય થતાં જોયો. ત્યારે વિશ્વના સાચા રૂપને ઢાંકી રાખતું તુચ્છતાનું આવરણ એકાએક અળગું થઈ ગયું ને વિશ્વ સમસ્તને કવિએ સાચા મહિમાથી મણ્ડિત થયેલું જોયું. પ્રકાશના કિરણે એમની ચેતનાના સર્વ સ્તરને અજવાળી દીધા. ત્યારે કવિના ચિત્તમાં વ્યાપી રહેલા એક અજાણ્યા વિષાદનું ધુમ્મસ વિખેરાઈ ગયું. જડ સંસ્કારના હિમથી રૂંધાઈ ગયેલો ચેતનાનો નિર્ઝર મુક્ત થઈને વહી ગયો. એ મુક્ત નિર્ઝરનો કલનાદ પછીથી તો મહાનદ બનીને ઘૂઘવી રહે છે.

ફ્રેંચ ફિલસૂફ બર્ગસોંએ કહ્યું છે તેમ આપણી ચેતના તે સ્મૃતિનું જ બીજું નામ છે. એની અંદર જેમ ભૂતકાળ સંચિત થઈને રહેલો છે તેમ ભવિષ્યને માટેની પ્રતીક્ષા પણ રહેલી છે. ચેતનતાની આ અખણ્ડ બનીને રહેવાની ઝંખના જ કવિને પીડ્યા કરતી હતી. વર્તમાનની ભૂત અને ભવિષ્ય સાથે અનુસન્ધાન કરવાની અદમ્ય ઇચ્છા, અનેક સંસ્કાર અને અભ્યાસથી પરિમિત વ્યક્તિગત ચેતનાને વિશ્વચેતનામાં કાલવી નાખવાની ઝંખના, સીમાની અસીમને માટેની પ્રબળ આકાંક્ષા, કવિને વ્યાકુળ બનાવી દેતી હતી. આ અદમ્ય અનુસન્ધિત્સા જ કવિની કવિતાનું પ્રધાન પ્રેરક બળ છે.

કાલિદાસના ‘મેઘદૂત’માં જે વિરહ છે, તેમાં પણ રવીન્દ્રનાથે સાન્તના અનન્તથી થયેલા વિચ્છેદને જ જોયો છે. સંસારના આપણા અનેકવિધ અનુભવો ચિત્તવીણામાં જે અનેકવિધ સૂર છેડી જાય છે, તે બધાની પાછળ પેલો આદિવિરહનો કરુણ સૂર, દબાવી રાખેલા ‘સા’ની જેમ સદા બજ્યા જ કરતો હોય છે. કદિક એ સૂર ચિત્તના બધા કોલાહલને વટાવીને આપણા મર્મને વીંધી જાય છે. ત્યારે એ વિરહની વેદના આપણને જંપવા દેતી નથી. ત્યાંથી મિલનનો સેતુબન્ધ બંધાવા માંડે છે. રવીન્દ્રનાથની કવિતા તે સીમા અને ભૂમા વચ્ચેનો આવો સેતુબન્ધ છે.

કસ્તુરી મૃગના દૃષ્ટાન્ત દ્વારા કવિએ કહ્યું છે કે, આપણે જેને ઝંખીએ છીએ તે આપણી બહાર નથી. એને પામતાં પહેલાં અંદર અને બહારનો ભેદ ઓગાળી દેવો પડે છે. આથી જ તો રવીન્દ્રનાથની કાવ્યસૃષ્ટિનો નિષેધ કરીએ તો તો ઈશ્વરનું અપમાન થાય. માટે સર્વ ઇન્દ્રિયોનાં દ્વાર ખુલ્લાં રાખીને રૂપ, રસ, ગન્ધ, સ્પર્શ અને વર્ણને ઉમળકાથી આવકારવાં અને ચિત્તધાતુમાં ઓગાળી દેવાં, અને એ રીતે સમૃદ્ધિ અને કૃતાર્થતાના આનન્દનું જ નૈવેદ્ય ઈશ્વરને ધરવું. આનન્દ જ આનન્દમયની સાચી ઉપાસના છે. આથી અસહ્ય દુ:ખની અનુભૂતિને પણ પોતાના સત્ત્વથી રસીને ઘૂંટીઘૂંટીને એ આનન્દમાં પરિણમે નહીં ત્યાં સુધી વ્યક્ત કરવી નહીં.

‘સાન્ધ્યગીત’થી તે ‘સોનાર તરી’ સુધીનો સમય તે કવિની કાવ્યરચનાનું ઉદ્યોગપર્વ છે. એ સમય દરમિયાન કવિના ચિત્તમાં પોતાના કથયિતવ્ય વિશે તથા એના વાહન વિશે સંઘર્ષ ચાલી રહ્યો હતો. અભિવ્યક્તિની મુખ્ય બે રીતિ છે; એકમાં કવિ ભાષાના સંગીતધર્મને પારખીને એનો વિનિયોગ કરે છે, બીજીમાં કવિ સુરેખ

ચિત્રો આંકીને કથયિતવ્યને તાદશ બનાવે છે. આ બન્ને રીતિને આ સમય દરમિયાન કવિ પ્રયોજી જોતા હતા. કથયિતવ્ય પરત્વેનો સંઘર્ષ કવિએ પોતે આમ રજૂ કર્યો છે: 'મને કદિક કદિક એમ લાગે છે કે મારામાં બે વિપરીત શક્તિઓનું દ્વન્દ્વ ચાલી રહ્યું છે. એક મને હંમેશાં વિશ્રમ અને પરિસમાપ્તિની દિશામાં લઈ જાય છે, તો બીજી મને સહેજે જંપ લેવા દેતી નથી. એક બાજુ વૈરાગ્ય તો બીજી બાજુ વેદના. ખરેખર હું સમજી શકતો નથી કે મારા મનમાં સુખદુ:ખ, વિરહમિલન, પૂર્ણ પ્રેમ પ્રબળ છે કે, સૌન્દર્યની નિરુદ્દેશ આકાંક્ષા પ્રબળ છે! સૌન્દર્યની આકાંક્ષા આધ્યાત્મિક સ્વરૂપની, ઉદાસીન, ગૃહત્યાગી, નિરાકારની અભિમુખી છે ; પ્રેમ લૌકિક સ્વરૂપનો, આકારની સાથે જડાયેલો છે. એક અનન્ત સુધાનું દાન કરે છે, બીજું અનન્ત સુધાને યાચે છે. હું જો આ બેને એક કરી શકું તો?' પણ એમની કવિતામાં આ બેનો સમન્વય કદિક જ થયો હશે. કવિ જાણે છે કે અસમ્પૂર્ણ અને પરિપૂર્ણના મિલનમાં જ કવિતાનું સૌન્દર્ય રહેલું છે. કલ્પનાનો કેન્દ્રોત્સારી વેગ અસમ્પૂર્ણની તરફ પરિપૂર્ણને ખેંચી જાય છે. આ બે વેગની સમતુલા જાળવવાનું હંમેશાં બની શકતું નથી. જ્યારે એમ બનતું નથી, ત્યારે કવિતા કાં તો વિક્ષિપ્ત ને હવાઈ બની રહે છે, કાં તો અત્યન્ત સંક્ષિપ્ત અને સંકીર્ણ બની જાય છે.

રવીન્દ્રનાથની કવિતા સૌન્દર્યની નિરુદ્દેશ આકાંક્ષા તરફ વધારે ઝૂકી છે. આથી જ તો એમની કવિતામાં સગુણ કરતાં નિર્ગુણની પ્રતિષ્ઠા થયેલી જોઈએ છીએ. માનવીની શોધમાં નીકળેલા કવિ હાડમાંસનાં ઘડેલાં વિશિષ્ટ માનવને પામતા નથી. રૂપસાગરમાં ડૂબકી મારતાં અરૂપ રતન જ એમના હાથમાં આવે છે. માનવના ગૃહસંસારમાં કવિ પ્રવેશી શકતા નથી.

રવીન્દ્રનાથ માનવજીવનના સિંહદ્વારના કવિ છે. મનુષ્યથી વેગળા એવા ભગવાનનો પણ એમને ખપ નથી. એમની કવિતામાં નિર્ગુણ પ્રેમનો જ અણસારો મળે છે, છતાં સગુણને માટેની ઝંખના એમને સદા પીડે છે, એ અતૃપ્ત આકાંક્ષા એમને ચંચળ બનાવી મૂકે છે. અતૃપ્ત કવિ આખરે તુષ્ટિ પામે છે એમની બાલ્યસંગિની પ્રકૃતિના સંસર્ગમાં. માનવ સાથેના સમ્બન્ધમાં અનેક દ્વન્દ્વ અને ઘાતપ્રતિઘાતની સમ્ભાવના રહેલી છે, પણ શિશુ અને પ્રકૃતિ સાથેના સમ્બન્ધમાં એવું નથી. પ્રકૃતિ અને શિશુ બન્ને સરળ, સહજ, અબોધ અને મૂક. એની સાથે આપણે ગમે તે ભાવ માણી શકીએ. આથી એમણે વૃદ્ધાવસ્થામાં 'પૂરબી' અને 'શિશુ ભોળાનાથ' રચ્યાં. વાસ્તવિકતા અને કલ્પનાના સીમાડા પર વિહરતા શિશુચિત્તને કવિએ બરાબર ઓળખ્યું છે. 'શિશુ' અને 'શિશુ ભોળાનાથ'ની કવિતા આ હકીકતની આપણને પ્રતીતિ કરાવે છે.

ચંચળતા અને ગતિ રવીન્દ્રનાથની કવિતાનો પ્રાણધર્મ છે. આથી અભિવ્યક્તિની સંગીતરીતિ એમને વધુ અનુકૂળ થઈ પડે છે, સૂરની પાંખ મળતાં એમના શબ્દો આપણા ચિત્તના સપ્તલોકમાં સહેજે ઘૂમી વળે છે. વૈષ્ણવ પદાવલિની કવિ પર થયેલી અસર તે એમની કવિતાના વિકાસમાં એક મહત્ત્વની ઘટના છે. આથી કવિની વાણીમાં માધુર્ય અને લાલિત્યનો સંચાર થયો છે, જે ક્રમશ: વિકાસ પામીને કવિ પાસેથી આપણને શ્રેષ્ઠ લિરિક અપાવે છે. 'માનસી' અને 'સોનાર તરી'ની અધિષ્ઠાત્રી પદ્મા નદી કવિની વ્યાકુળ ચંચળ ચેતનાનું જ પ્રતીક બની રહે છે. એ જ પદ્મા આગળ જતાં 'બલાકા'ની આકાશગંગા રૂપે આપણને ફરી મળે છે. વચમાં એક જ વાર 'ચૈતાલી'માં એ ઇચ્છામતી નદીનું રૂપ ધારણ કરીને માનવજીવનની અડોઅડ આવીને વહે છે. એમાં નદીના પ્રવાહ કરતાં કાંઠાને વધારે સ્થાન મળ્યું છે. કવિ ઘડીક પ્રવાહમાંથી કાંઠા પરના જનસમુદાયનાં ચિત્રો આંકે છે. કવિનો માનવપ્રેમ એની વિક્ષિપ્ત અવસ્થાને વટાવી અહીં કંઈક ઘનીભૂત થતો લાગે છે.

આવી જ રીતે ભૂત અને ભવિષ્ય પર નજર કરતાં કવિ 'ક્ષણિકા'માં આશુવિલીયમાન વર્તમાનમાં ગીત ગાઈ

લે છે. જીવનનો નમતો પહોર થવા આવ્યો છે, ત્યારે કવિ વર્તમાનની બારીએ બેસીને નિરાસક્ત ભાવે જે કાંઈ બની રહ્યું છે તેને આલેખતા જાય છે. એ બધી ક્ષણો કેવી છે!

કોઈ અશ્રુધૂસર તો કોઈક વળી આનન્દના ભારથી ફાટુંફાટું થતી, કોઈક વિરહવેદનાથી થડકતી તો કોઈક ક્ષણિક મિલનથી સ્પન્દિત – ખરે જ ‘ક્ષણિકા’ લિરિક કવિતાની એક અદ્‌ભુત રચના છે. કેટલાક લિરિક કવિતાને શ્રેષ્ઠ પંક્તિમાં બેસાડતાં ખંચકાય છે. પણ એક રીતે વિચાર કરીએ તો લિરિક સિવાય બીજે ક્યાંય વિશુદ્ધ કવિતા આપણને ભાગ્યે જ મળે. લિરિક આપણું હૃદય હરવાને નથી કોઈ કથા કહેતું કે નથી ઘટનાની અટપટી જાળ રચતું, એ નાટકની જેમ સંઘર્ષની ચૂડમાં પણ આપણને ભીંસતું નથી. એ ફૂલની ક્ષીણ સુવાસની જેમ, અણજાણપણે આપણા ચિત્તમાં વ્યાપી જાય છે. આપણામાં એક નવી જ ભાવસ્થિતિને સંક્રાન્ત કરે છે ને આપણા ચૈત્ય પુરુષનો ચહેરો બદલી નાંખે છે. આપણને એક નવી જ આબોહવામાં મૂકી દે છે. એ સંગીતના જેવું સૂક્ષ્મ છે. ચિત્તમાં પ્રવેશવા માટે અર્થબોધ થાય એની એને રાહ જોવી પડતી નથી. રવીન્દ્રનાથે એમના પ્રવૃત્તિસંકુલ જીવનમાં સાઠ વરસ સુધી લિરિકની તાજગીને જરાય કરમાવા દીધી નથી, તે એમની જેવીતેવી સિદ્ધિ નથી.

રવીન્દ્રનાથ કાલિદાસ, બાણ વગેરે સંસ્કૃત કવિઓના સાચા ઉત્તરાધિકારી છે. સંપત્તિમાં અપ્રમત્તતા, પ્રાચુર્યમાં સંયમ, વૈચિત્ર્યવિલાસમાં સુનિપુણ વૈવિધ્ય – કાલિદાસની આ ગુણસંપત્તિ એમને વારસામાં મળી છે. બાણનો કલ્પનાવૈભવ પણ એમણે આત્મસાત્ કર્યો છે. રવીન્દ્રનાથની ઉપમા-ઉત્પ્રેક્ષાનો સંચય કરવામાં આવે તો એનાં વૈવિધ્ય અને કલ્પનાના ઉત્કર્ષથી આપણને ચકિત કરી દે. ‘કલ્પના’ નામના સંગ્રહમાંનાં ઘણાં કાવ્યો તો જાણે રવીન્દ્રનાથે કાલિદાસ સાથે બેસીને જ લખ્યાં હોય એવું લાગે છે!

‘નૈવેદ્ય’, ‘ખેયા’, ‘ગીતાંજલિ’, ‘ગીતિમાલ્ય’, ‘ગીતાલિ’નો સમય તે રવીન્દ્રનાથની કવિતાનું વનપર્વ છે. એ સમય દરમિયાન કવિપત્ની તથા સન્તાનોનું મૃત્યુ, દેશની તત્કાલીન પરિસ્થિતિથી થયેલો વિક્ષોભ – આ બધાંથી કવિનું ચિત્ત ભૂતકાળ તરફ વળે છે. પિતા દેવેન્દ્રનાથે પાડેલા સંસ્કાર પ્રબુદ્ધ થાય છે અને કવિને ભારતવર્ષની આધ્યાત્મિકતા આકર્ષે છે. આ સમયમાં, ખાસ કરીને ‘ખેયા’ અને ‘ઉત્સર્ગ’ની કવિતામાં વિદાય વેળાનો કરુણ સૂર સંભળાય છે. કવિતા સાન્ધ્ય સમયે ઘેરાતા અન્ધકારની વચ્ચે દૂરના અગોચર લોક તરફ મીટ માંડે છે, ત્યાં દૂર દૂરથી અન્ધકારને વીંધતી એમની દૃષ્ટિ નાની શી તટરેખા ભાળે છે. એ તટરેખા તે જ ‘બલાકા’નો પૂર્વાભાસ. એ પહેલાં ‘ગીતાંજલિ’, ‘ગીતિમાલ્ય’ અને ‘ગીતાલિ’નો નાનો શો દીપ વચમાં આવી જાય છે. એ રવીન્દ્રનાથની કવિતાની ઉપશાખા છે; એ એમની કવિતાની સાચી દિશા નથી. ‘ગીતાંજલિ’નો રંગ ‘ગીતાલિ’માં સાવ ફિક્કો પડી જાય છે.

ને કવિ –

> હેથા નય, અન્ય કોથા,
> અન્ય કોથા, અન્ય કોનો ખાને.

‘અહીં નહીં, બીજે ક્યાંક, બીજે કોઈ સ્થળે’, એમ પુકારીને યાત્રા આગળ આરમ્ભે છે. પશ્ચિમે રવીન્દ્રનાથને ‘ગીતાંજલિ’ના કવિ તરીકે બિરદાવ્યા છે. ટેનિસન, બ્રાઉનિંગ, જ્યોર્જ એલિયટ વગેરેનું સાહિત્ય વાંચીને ધરાઈ ગયેલા ઇંગ્લેંડને ત્યારે અતીન્દ્રિય રાજ્યના અનિર્વચનીય રસની તરસ લાગી હતી. ‘ગીતાંજલિ’ના અંગ્રેજી ગદ્યનો સૂક્ષ્મ લય, ભાષાની પ્રાંજલતા ને અનલંકૃતિ તથા એમાં વ્યક્ત થયેલી અનુભૂતિની સચ્ચાઈનો રણકો – આ બધાંને કારણે એણે પશ્ચિમનું મન જીતી લીધું.

1902થી તે 1914 સુધીનો બાર વરસનો વનવાસ સેવીને રવીન્દ્રનાથની કવિતા ‘બલાકા’માં એનું સૌથી ઉન્નત શૃંગ પ્રકટ કરે છે. કવિએ એ અરસામાં કરેલી પશ્ચિમની યાત્રા દરમિયાન માનવમહેરામણનું દર્શન કર્યું, માનવનો પ્રચણ્ડ પુરુષાર્થ, એના આશાનિરાશાના સંઘાત ને ભવિતવ્યની કેડી પર, એની આગળ વધતી યાત્રાનું દૃશ્ય કવિને જાણે ઢંઢોળીને જગાડી ગયું. ને ‘બલાકા’માં ગતિનો ચંચલ સ્રોત ફરીથી ઉદ્દામ ગતિએ વહી નીકળે છે.

એ જીર્ણના વિસર્જનનું, નૂતનના બુલંદ જયનાદનું જ્ઞાન છે. કવિનો છન્દ પણ અહીં નવી છટા દાખવે છે. ‘બલાકા’માં ગતિ અને સંહતિનું અપૂર્વ સામંજસ્ય જોવા મળે છે. અહીં સ્તબ્ધતાનો તપોભંગ થયો છે. અચળ પર્વતથી માંડીને તે તુચ્છ તૃણાંકુર સુધીનું બધું જ ઊડવા અધીરું થઈ ઊઠ્યું છે, પણ એ ગતિ તે બર્ગસોંની નિરુદ્દેશ ગતિ નથી. એ પરિણતિ તરફ અગ્રેસર થયેલી ગતિ છે. તેથી જ કવિને પ્રલયને પેલે પાર નૂતનના અભ્યુદયની ઝલક દેખાય છે. કવિને ધરતીના સન્તાન માનવીની ખૂબ માયા છે. માટીના પાત્રમાં આનન્દરસ રેડવો એને જ કવિએ પોતાનું કર્તવ્ય લેખ્યું છે. એ ધરતીને એમણે કેવે કેવે સ્વરૂપે જોઈ છે? શરદ્માં ગત જન્મના પ્રિયતમને આરાધનારી મહાશ્વેતા જેવી, હેમન્તમાં પ્રકાશનું પીતામ્બર પહેરેલી, ગ્રીષ્મમાં કાલિદાસની તપપરાયણા ઉમાના જેવી, વૈશાખમાં અગ્નિસ્નાને સીતાની જેમ પૂત થયેલી, વર્ષામાં છાયાનું આસન પાથરીને, હરિત વર્ણ ચોળી પહેરી, આંખમાં મેઘનું અંજન આંજી, વક્ષે કદમ્બકેસરનો લેપ કરી પ્રસાધનમાં પરોવાયેલી પ્રકૃતિને તો કિશોરાવસ્થાથી જ એમણે મુગ્ધ બની વિસ્મયથી જોયા કરી છે, એ વિસ્મયનો કદી અન્ત આવ્યો નથી.

રવીન્દ્રનાથની કવિતાનો શ્રેષ્ઠ અર્ઘ્ય તો પામી છે નારી. નારીનાં કવિએ મુખ્ય બે સ્વરૂપો કલ્પ્યાં છે: એક ઉર્વશીનું અને બીજું લક્ષ્મીનું. ઉર્વશી વિક્ષુબ્ધ કરી મૂકનાર શક્તિનું પ્રતીક છે તો લક્ષ્મી શાન્તિનું. ગતિને પ્રેરનારી ઉર્વશી, પણ એનું નિયન્ત્રણ કરીને પરિણતિને માર્ગે વાળી સાર્થક કરનાર તો લક્ષ્મી જ. માટે જ લક્ષ્મી કલ્યાણી. પણ ગતિ વિના પરિણતિ સમ્ભવે નહીં. ચંચળ કરનાર શક્તિને ટાળીને જે શાન્તિ મળે તે મરણનું જ બીજું નામ. ગૌરીમાં આ બંને રૂપ સાથે દેખાય છે. તપ પહેલાંની દેહસૌન્દર્યથી શિવને રીઝવતી ઉમા તે ઉર્વશીનું રૂપ, તપોપૂત ઉમા તે લક્ષ્મીનું રૂપ. આ શ્રેયસી કલ્યાણી નારીને ઉદ્દેશીને જ કવિએ કહ્યું છે:

> સર્વ શેષેર ગાનટિ આમાર
> આછિ તોમાર તટે.

મારું સૌથી છેલ્લું ગીત તારે માટે છે. ‘મહુયા’માં કવિએ નારીત્વની જુદી જુદી છટાનાં સત્તર સ્વરૂપોનું ‘નામ્ની’ શીર્ષક કાવ્યગુચ્છમાં અત્યન્ત સુન્દર આલેખન કર્યું છે.

રવીન્દ્રનાથના પ્રાણ સૃષ્ટિસમસ્તના પ્રાણ સાથે આદિકાળથી લીલા કરતા આવ્યા છે. વિશ્વાવિશ્વકારના સહેતુક આનન્દે જે અસ્થિર છે, ચિર ચંચળ છે તેના જ એ લીલા-સહચર છે. એ લીલાનો કદી અન્ત નથી, માટે જ મૃત્યુ કવિને મન વિભીષિકા નથી. મરણ અને માનવ વચ્ચે માતા અને શિશુનો સમ્બન્ધ સ્થાપીને કવિ આપણને મૃત્યુ વિષે કેવા નિર્ભર બનાવી દે છે! કવિપત્નીના મરણ પછી લખાયલાં ‘સ્મરણ’નાં કાવ્યોમાં પણ વિચ્છેદના શોક પછી તરત જ ચિરમિલનના અશોકલોકમાં કવિ આપણને લઈ જાય છે.

વ્યાપ્તિ એ જ પ્રાણનો ધર્મ છે. એ પ્રકાશની જેમ સર્વવ્યાપી થવા ઇચ્છે છે. પ્રકાશને વ્યાપવા માટે આકાશની અસીમતા સિવાય બધું ઓછું પડે. કવિના પ્રાણ પણ સચરાચરમાં વ્યાપી જઈને બધાની સાથે આત્મીયતા અનુભવે છે. આ આત્મસમ્પ્રસારણ, ચેતોવિસ્તાર કવિતાનું મૌલિભૂત પ્રયોજન છે. કવિ દૃઢ આત્મવિશ્વાસથી

કહે છેઃ

લક્ષ જોજન દૂરેર તારકા
સેઓ મોર નામ જાને.

‘લાખ જોજન દૂરનો પેલો તારો મારું નામ જાણે છે.’ આ ઉક્તિ કોઈ ધૃષ્ટની આત્મશ્લાઘા નથી. રવીન્દ્રનાથની કવિતામાં વૈયક્તિક ચેતનાનો આવો સર્વાશ્લેષી પ્રસાર જોવા મળે છે અને એનો આસ્વાદ કરતી વેળાએ જે રસ પામીએ છીએ, તેનું નામ જ અવકાશરસ.

કવિએ પોતે અત્યન્ત નિર્મમતાથી પોતાની મર્યાદાઓને પણ જોઈ છે. એમણે ‘જન્મદિને’ નામના કાવ્યમાં આવતી કાલના કવિને નિમન્ત્રણ આપતાં કહ્યું છેઃ ‘તેનો પ્રતિધ્વનિ મારી બંસીના સૂરમાં પડે છે. પણ એના બધા જ ઝંકાર મારી બંસીએ ઝીલ્યા નથી, તે હું જાણું છું. માણસના અન્તરમાં પ્રવેશ મેળવવો સૌથી દુર્ગમ છે. એના અન્તરમાં, જાતને સાવ ઓગાળી દઈને, અન્તરમય ન થઈએ ત્યાં સુધી એનું પ્રવેશદ્વાર આપણે માટે નહીં ખૂલે. માનવસમાજમાં ઉચ્ચ મંચ પર બેસીને સાંકડી બારીમાંથી મેં જોયું છે. કવિતાના હાટમાં નકલી માલનું જરાય ચલણ નથી, હું મારા સૂરની અપૂર્ણતા સ્વીકારી લઉં છું. અનેક માર્ગે મારી કવિતાએ વિહાર કર્યો છે. છતાંય એ સર્વત્રગામી તો નથી બની. સાચું મૂલ્ય ચૂકવ્યા વિના સાહિત્યમાં ખ્યાતિની ચોરી કરવી તે તો ઠીક નથી, માટે હે અખ્યાત જનના નિર્વાક મનના કવિ, હું તને સાદ દેતો જાઉં છું. આ પ્રાણહીન દેશની જ્ઞાનહીન ચારે દિશા અવજ્ઞાના તાપથી શુષ્ક, નિરાનન્દ મરુભૂમિ બની ગઈ છે, એને તું રસથી પૂર્ણ કરી દેજે. એના અન્તરમાં જે સ્રોત રૂંધાઈને પડ્યો છે, તેનો તું ઉદ્ધાર કરજે. સાહિત્યની સંગીતસભામાં જેને માથે એકતારો બજાવવાનું આવ્યું છે, તેનું પણ અસમ્માન ન થાઓ. જે લોકોનાં સુખદુઃખને વાચા નથી, જે લોકો વિશ્વસમ્મુખે નતશિર થઈને ઊભા છે, જેઓ પાસે છતાં બહુ દૂર રહી ગયા છે, તેની વાણી સંભળાય એવું કરજે, તું એ સૌનો જ થઈને રહે, જેથી તારી ખ્યાતિ તે એમની ખ્યાતિ બની રહે. હે કવિ, હું તને નમસ્કાર કરું છું.’

આપણે પણ આજે એવા જ કવિની પ્રતીક્ષામાં છીએ.

જીવનાનન્દ દાસની કાવ્યસૃષ્ટિ

મનમાં કલ્પના કરી જુઓઃ પોષ મહિનો ચાલે છે. નિર્જન ખેતરો વચ્ચેથી આપણે ચાલ્યા જઈએ. સાંજ ઢળી ચૂકી છે. ખેતરોની પેલે પાર નરમ નદીની નારી એના ધુમ્મસનાં ફૂલોને વિખેરી રહી છે. સર્વત્ર ઝાકળ ઝરી રહ્યું છે. નદીનો ઉચ્છ્વાસ હિમમય બની જાય છે. ચારે બાજુ વાંસના ખરી પડેલાં પાંદડાં, મરી ચૂકેલું ઘાસ અને આકાશના તારા આ બધાંની વચ્ચે બરફના ફુવારા જેવો ચન્દ્ર દેખાય છે. પૃથ્વીની આંખ પણ જાણે બીડાવા આવી છે. પણ આ નિસ્તબ્ધ નિશ્ચલ સૃષ્ટિ વચ્ચે નિદ્રાહીન એક પંખી બેઠું છે. પીળા પડી ગયેલાં પાંદડાંના ગુચ્છ વચ્ચે ઝાકળ સાથે પોતાની પાંખને ઘસતું, પોતાની પાંખની છાયાથી વૃક્ષની શાખાને ઢાંકી દેતું. એ નિષ્પલક નેત્રે નિદ્રાની અને નિદ્રામાં પડેલાની છબિ જોયા કરે છે ને ખેતરોની ઉપરના તારા અને ચન્દ્રની સાથે – એકાકી જાગતું બેસી રહ્યું છે – એ છે ઘુવડ.

જીવનાનન્દ દાસની કાવ્યસૃષ્ટિનું આ એક લાક્ષણિક ચિત્ર છે. આ સૃષ્ટિની નિસ્તબ્ધતા વચ્ચે બેસીને જો આપણે કાન માંડીને સાંભળીશું, આંખ માંડીને જોઈશું તો એક એવો શબ્દ સંભળાશે, એક એવો રંગ દેખાશે, એક એવી ગન્ધનો અનુભવ થશે, એક એવી વેદના હૃદયમાં ઝંકૃત થઈ ઊઠશે જે સદાકાળથી આપણામાં એનું પ્રતિરૂપ શોધ્યા કરે છે. મનુષ્યની સંસ્કૃતિની અંતિમ વેળાના નારંગી સૂર્યપ્રકાશમાં પણ આ ઝંખનાનો અવશેષ રહી જશે.

બોદલેરે Correspondencesની કવિતામાં આ જ પ્રકારનાં પ્રતિરૂપોની શોધની વાત કરી, રિલ્કે પણ પૃથ્વીની આપણા ચિત્તમાં એકરસ થઈ અદૃશ્ય બની જઈ ફરીથી નવું રૂપ પામવાની ઝંખનાની પૂર્તિ રૂપે જ પોતાની કાવ્યપ્રવૃત્તિ આદરે છે. પોષની ધુમ્મસધૂસર સન્ધ્યાવેળા એ જાણે આપણી જ પ્રાગૈતિહાસિક ચેતના છે. એનું સ્વરૂપ આકાશની નીહારિકા જેવું છે. એની અંદર ભવિષ્યની અનેક સૃષ્ટિઓનું ઇંગિત છે. જીવનાનન્દ દાસની કાવ્યસૃષ્ટિની આબોહવા આવી છે. એમાં હજી વસ્તુઓનાં રૂપની દૃઢ રેખાઓ બંધાઈ નથી, પ્રકાશ અને અન્ધકાર હજી અભિન્ન થયા નથી. અન્ધકાર પ્રકાશનો જ રહસ્યમય સહોદર છે. આ સૃષ્ટિમાં કાળ પણ અખણ્ડ પ્રવાહે વહે છે, ઇતિહાસે એના ખણ્ડ પાડ્યા નથી. હિમયુગ, પાષાણયુગ, લોહયુગ – એ બધાની એક સાથે સંસ્થિતિ છે. આ સૃષ્ટિમાં નદી છે ને નારી છે. આ સૃષ્ટિનું જે કાંઈ વિક્ષિપ્ત છે, તેને એક આકારે મૂર્ત કરે છે નારી. આપણી બધી ઇચ્છા, વાસના, સ્વપ્ન, આકાંક્ષા જુગે જુગે એક નારી રૂપે મૂર્ત થઈને આપણી આગળ પ્રત્યક્ષ થાય છે. આ સૃષ્ટિમાં સૂર્યનો પ્રખર પ્રકાશ નથી. થીજી ગયેલા ચન્દ્રનો, બરફનો ફુવારો છે. એ ધૂસરતાની સાથે સાથે કરુણમ્લાન વિષાદનો ભાવ રહ્યો હોય છે. એની સાથેના આપણી ચેતનાના પ્રચ્છન્ન સમ્બન્ધની કડી આ કાવ્યસૃષ્ટિમાં છતી થાય છે. બુદ્ધિ વિભાવનાનાં ચોકઠાં ગોઠવે તે પહેલાંની આ સૃષ્ટિ છે. એમાં અન્ધકાર કે ધુમ્મસની સર્વવ્યાપકતા છે, તો સાથે સાથે એક પ્રકારની અનિકેત નિરાશ્રયતાનો વૃથા રઝળાટ પણ છે. કેન્દ્રહીન પરિઘની આ વિસ્તૃતિ છે. આજે બુદ્ધિથી સુનિયન્ત્રિત, ઇતિહાસે પાડેલા યુગોમાં વિભક્ત ને મનુષ્યના પુરુષાર્થની સિદ્ધિથી ખડકાયેલી આ સંકુચિત સૃષ્ટિ વચ્ચે પણ આદિ સૃષ્ટિની એ નીહારિકાનો આપણને રહી રહીને અનુભવ થાય છે. આપણા ધ્યાનલોકમાં એનું રૂપ રહી રહીને જાગી ઊઠે છે. આપણને પરિચિત કેડી, ઘાટ ને ખેતરો પર એક પ્રકાશ

દેખાય છે, એના દેહ પર ઢળતી સાંજ વેળાની ધૂસરતા એમાં આંખની આંગળી છોડી દઈને આપણે ઘૂમવા નીકળી પડીએ છીએ ને આપણે જેને ચાહી હતી છતાં પામ્યા નહોતા તે નારી, તે વનલતા સેન, તે શેફાલિકા બસુ, તે કંકાવતી આ સૃષ્ટિમાં તણાઈ આવીને મ્લાન ધૂપનું શરીર પામે છે.

આને કોઈ કહેશે રોમેન્ટિકનો પ્રલાપ. જીવનાનન્દ પોતે પણ પોતાને નખશિખ રોમેન્ટિક કહીને ઓળખાવતા. એમની શ્રેષ્ઠ કવિતાના સંકલનના પુરોવચનમાં એમણે કહ્યું છે: મારી કવિતાને કે આ કવિતાના કવિને નિર્જન અથવા નિર્જનતમ કહીને ઓળખાવવામાં આવ્યાં છે, કોઈ કહે છે કે આ કવિતા મોટે ભાગે પ્રકૃતિની કવિતા છે, કોઈ કહે છે કે એમાં ઐતિહાસિક અથવા સામાજિક અભિજ્ઞતા પ્રધાન સ્થાને છે, કોઈકને મતે એમાં નિશ્ચેતનાનું જ વર્ચસ્ છે, કોઈ એને નરી પ્રતીકી રચના પણ કહે છે તો કોઈ વળી એને સર્રિયાલિસ્ટ પણ કહે છે. આ સિવાયની ઘણી બધી એની વ્યાખ્યા કરવામાં આવી છે. કદાચ આ બધી જ અંશત: સાચી છે. જીવનાનન્દ દાસની સમગ્ર કાવ્યસૃષ્ટિ પર નજર નાખતા આ કથનમાં રહેલા સત્યની પ્રતીતિ થશે. રવીન્દ્રનાથના પ્રભાવમાંથી બચીને પોતાની મૌલિકતાનો વિકાસ કરી બંગાળી કવિતાને નવી દિશામાં વાળવાનો સભાનપણે પ્રયત્ન કરનારા કવિઓ પૈકીના જીવનાનન્દ દાસ એક પ્રમુખ કવિ હતા. પણ એ સમયે આ નવી પ્રવૃત્તિ સામે જે વિરોધનો વંટોળ જાગ્યો તેની વચ્ચે એમણે નિ:શબ્દતા જાળવી ને પોતાની કાવ્યપ્રવૃત્તિ પોતાની આગવી સૂઝથી ચાલુ રાખી. પ્રારમ્ભનાં વીસેક વર્ષ સુધી એમને યથાયોગ્ય માન્યતા કે પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત થયાં નહિ. સમકાલીન પ્રવાહોથી નિલિર્પ્ત રહીને, માનવઇતિહાસની પણ બહાર રહીને ઉદ્ભિજની સૃષ્ટિ વચ્ચે જીવનારા એકાકીનો એમના પર આરોપ આવ્યો. એમણે પોતે જ કહ્યું છે તેમ ખણ્ડવિખણ્ડિત આ પૃથ્વી, મનુષ્ય અને ચરાચરના આઘાતે ઉત્થિત મૃદુતમ સચેતન અનુનય પણ જ્યારે સાવ સ્તબ્ધ થઈ જાય ત્યારે પૃથ્વીવ્યાપી અન્ધકાર અને સ્તબ્ધતા વચ્ચે એક મીણબત્તીની જેમ એમનું હૃદય પ્રકાશિત થઈ ઊઠતું. કાવ્યરચનાની આ ક્ષણ હતી.

જીવનાનન્દ દાસની કવિ તરીકેની વિશિષ્ટતા તે એમનાં ઇન્દ્રિયઘન કલ્પનો છે. નીહારિકા જેવી, અશ્રુબાષ્પ જેવી સૃષ્ટિ એમનો વર્ણ્ય વિષય હોવા છતાં આ ધૂસરતા, અન્ધકાર અને આ પ્રકાશને એમણે કેવાં સ્ફટિકકઠિન કલ્પનો દ્વારા મૂર્ત કર્યાં છે! એમાં એક ઇન્દ્રિયના પરિમાણમાં મૂર્ત થતું કલ્પન એવું અનુરણન ઉપજાવે છે કે બીજી બધી જ ઇન્દ્રિયોનાં પરિમાણો પણ એક સાથે ઝંકૃત થઈ ઊઠે છે. આ રીતે એક કલ્પન સર્વ ઇન્દ્રિયોથી સંવેદ્ય બને છે ને એક પ્રકારની સઘનતાનો આપણને અનુભવ થાય છે. એમાં કોઈ વાર પરિમાણની વિસ્તૃતિ તો કોઈ વાર સંકોચ એઓ અત્યન્ત અનાયાસતાથી સિદ્ધ કરી શકે છે. સ્પર્શ, ગન્ધ અને સ્વાદને પણ એમાં સારું એવું સ્થાન છે. આ કલ્પનો માનવચેતનાની અત્યન્ત પ્રાકૃત અને આદિમ ભૂમિકાના પર ઘણું ખરું મંડાયેલાં હોય છે, દિશાઓના છેડા સુધી પ્રસરી જતો બલિષ્ઠ તડકો, કે મિલનોન્મત્ત વાઘણની જ ગર્જના જેવો અન્ધકારનો ચંચલ વિરાટ સજીવ રોમશ ઉચ્છ્વાસ કે આકાશના વક્ષ પરથી ઊતરી આવીને બારીમાં થઈને ઘરમાં પ્રવેશી સૂસવાતો સિંહના હુંકારથી ઉત્ક્ષિપ્ત હરિત પ્રાન્તર અજસ્ર જિબ્રા જેવો લાગતો પવન આપણા લોહીમાં એ આદિમ લયનો સંચાર કરે છે. કોઈ વાર અસંખ્ય જીવિત અને મૃત નક્ષત્રોથી ભરેલું આકાશ બારીએ થઈને ઘરમાં પ્રવેશે છે તો કોઈક વાર એ આકાશ ચામાચીડિયાના ભ્રમણની વાંકીચૂકી થોડી રેખાઓમાં જ સમાઈ જાય છે. કોઈક વાર હજાર હજાર વર્ષે અન્ધકારના પટાંગણ પર આગિયાની જેમ રમતાં દેખાય છે, તો એ અન્ધકાર કોઈક વાર ઘુવડની પાંખ જેવો બની જાય છે. કોઈક વાર આપણી ચેતના એ શબ્દહીન શેષ સાગરની વચ્ચેના થોડીક ક્ષણના સૂર્યના પ્રકાશનું રૂપ ધારણ કરે છે. તડકાના રંગ પણ કેવા બદલાતા દેખાય છે, ને એનું વર્ણન કરતી વેળા – એ કવિ આંખ અને સ્પર્શને એકી સાથે સન્તોષે છે. સવારનો કૂણો તડકો લીંબોઈના કૂણા પાંદડાના જેવો છે તો

પ્રાત:કાળના આકાશનો રંગ ઘાસમાંના તીડના દેહ જેવો કોમળ નીલ છે, બપોર થતાં તડકાનો રંગ શિશુના ગાલ જેવો લાલ થઈ જાય છે. પ્રેયસીનું અંગ પણ આ પૃથ્વીના સુપરિચિત તડકાના જેવું લાગે છે. બદલાતા રંગોની માયાવી સૃષ્ટિ કવિ ભારે ખૂબીથી આલેખે છે. જીવનાનન્દ દાસની કવિતામાં જે અતિવાસ્તવવાદી તત્ત્વ રહેલું છે તે પણ એમના, દેખીતી રીતે સ્વૈર લાગતાં એવાં આ કલ્પનોના અન્વયને કારણે પ્રકટ થાય છે. બારીમાંથી ડોકિયું કરતો અન્ધકાર ઊંટની ગ્રીવાના જેવી કશીક નિસ્તબ્ધતા પ્રસારી દે છે, શિરીષવનના કે હરિયાળા રોમશ માળામાં સોનાના ઇંડાના જેવો – ફાગણનો ચન્દ્ર દેખાય છે. નદીના રેતાળ પટ પરની ચાંદની, એમાં ડોલતી ખજૂરીની છાયાઓ, વિચૂર્ણ સ્તમ્ભના જેવી દેખાય છે. આમ કવિ એની પ્રતિભાની માયાવી આરસીમાં સૃષ્ટિનું આવું રૂપ જુએ છે, ત્યારે ધુમ્મસથી આચ્છાદિત સૃષ્ટિમાં ફરતા આગિયાઓ એ જાણે કોઈ નવી રચાતી સૃષ્ટિની ધૂસર પાણ્ડુલિપિ તૈયાર કરતા હોય એવું લાગે છે. નબળો કવિ વિશેષણના પ્રાચુર્યથી – વ્યંજનાને ફિસ્સી કરી નાંખે ત્યારે જીવનાનન્દ દાસ વિશેષણના ઉપયોગથી અલંકાર કે ધ્વનિને પુષ્ટ કરે છે. કોઈક વાર આખું કાવ્ય આવા સાર્થક અલંકાર રૂપ બની રહે છે. હેમન્તની સન્ધ્યાના કેસરી રંગના સૂર્યના નરમ શરીરે ધોળો પંજો પસારી પસારીને ગેલ કરતી ને અન્ધકારને નાના દડાની જેમ પંજાથી તરાપ મારીને પછીથી સમસ્ત પૃથ્વીમાં વિખેરી દેતી બિલાડી એક આવું ચિત્ર છે. કવિ પોતે પોતાને આ પૃથ્વીના ગણતા નથી, કારણ કે આ પૃથ્વીમાં એક યુદ્ધ પૂરું થયા પછી બીજું યુદ્ધ થાય છે, એક સિંહાસન નાનું પડે છે એટલે બીજા મોટા સિંહાસનની વ્યવસ્થા થાય છે. પ્રેમની વૃદ્ધિ થતી નથી, ઉપકરણોની વૃદ્ધિ થાય છે. જ્ઞાન આજે નરી માહિતી રૂપ બની રહ્યું છે, એ કલ્યાણકર્મનું નિર્દેશક નથી. આથી બેબીલોન ને એસિરિયાની સંસ્કૃતિના ભંગાર વચ્ચે, શ્રાવસ્તી અને વિદિશાની નષ્ટ થયેલી નગરીઓ વચ્ચે કવિ ભ્રમણ કરે છે. આ બધા સંહાર વચ્ચે પણ જીવનને ટકાવી રાખવાની કેવી તૃષ્ણા કામ કરી રહી છે! માણસ આત્મહત્યા કરીને મરી જાય છે: એને કશી ઊણપ છે માટે નહિ પણ કશીક અજ્ઞાત વેદનાને કારણે. પણ એ જ ક્ષણે આ સૃષ્ટિ કાંઈ થંભી જતી નથી. પીપળાની શાખા આ આત્મહત્યાનો પ્રતિવાદ નથી કરતી બીજી જ ક્ષણે? આગિયાઓ સોનેરી ફૂલના ગુચ્છામાં ટોળે મળીને રમત નથી માંડતા? વૃદ્ધ અન્ધ ઘુવડ શું નથી કહેતું કે ચાલો, ઘરડો ચન્દ્ર પૂરના પાણીમાં તણાઈ ગયો છે ને? ચાલો હવે, પકડીએ એકાદ બે ઉંદર. ઘરડો જર્જરિત દેડકો વળી પ્રભાતનો ઇશારો પૂર્વમાં દેખાતાં બે ક્ષણની ભીખ માગે છે. એમ છતાં એક અદ્ભુત અન્ધકાર આ પૃથ્વી પર ઊતરી આવ્યો છે એવું તો કવિને લાગે જ છે. જેઓ અન્ધ છે તેઓ જ આજે સૌથી વિશેષ જુએ છે. મનુષ્યમાં જેમને ઊંડી શ્રદ્ધા છે, સત્ય, શિલ્પ, સાધના જેમને હજી સ્વાભાવિક લાગે છે તેમનાં હૃદય આજે શિયાળોનું ખાદ્ય બન્યા છે. પણ કવિને ઉદ્ભિજની સૃષ્ટિમાં, વનસ્પતિની સૃષ્ટિમાં વિશ્વાસ છે. એઓ ઘાસમાતાને ઉદરે જન્મવા ઇચ્છે છે, મનુષ્યના લોહિયાળ હૃદયને હરિયાળીની પાસે અક્ષય ગુંજનની દીક્ષા લેવા જવું પડશે એમ એઓ માને છે. ફરી જન્મ ધારણ કરવાનો વારો આવે તો એમને ધાનસિડિ નદીને કાંઠે આવવાનું ગમશે પણ બંગાળ દેશમાં માનવી થઈને તો હવે એમને જન્મવાની ઇચ્છા નથી. સમડી કે સૂડા થઈને કે સવારે સૌથી વહેલા જાગતા કાગડા થઈને એઓ જન્મવાનું પસંદ કરે છે. કદીક આ વિષાદ તીવ્ર વ્યંગ રૂપ પણ ધારણ કરે છે. નગરજીવન પ્રત્યે એમને ભારે નફરત હતી. કલકત્તાની બૅન્ટિક સ્ટ્રીટની યહૂદી વેશ્યા, જાહેર નળને પાણી માટે ચાટતો કોઢિયો ને એ બધા વચ્ચેથી વાતો ચીમળાઈ ગયેલી મગફળીના જેવો શુષ્ક પવન આ સૃષ્ટિનું ચિત્ર આલેખી આપે છે. જે ટ્રામ નીચે કચડાઈ જતાં એમનું મૃત્યુ થયું તે ટ્રામના પાટા કોઈ આદિમ સર્પિણીના સહોદરની જેમ શહેરમાં ભરડો લઈને પડ્યા છે ને જે કોઈ એ રસ્તે થઈને ચાલે છે તેના સમસ્ત શરીરના રક્તમાં એનો વિષાક્ત વિષાદ સ્પર્શ અનુભવાય છે. આ યુગને એઓ વ્યાઘ્રયુગ કહે છે. એમાં મુખ્ય વ્યવસાય માત્ર મૃત હરિણીના માંસને ખાવાનો જ છે. આમ છતાં આ સૃષ્ટિને એમને ખૂબ ચાહી છે. બંગાળની કોઈ ગ્રામવધૂ ચોખા ધોઈને પાણી રેડે તેની સુવાસ માણવા ખાતર પણ એઓ ફરી જન્મ લેવા તૈયાર છે. જ્યાં સુધી દેવદારુ એના કિન્નર કણ્ઠે ગાય છે, જ્યાં સુધી હરિયાળીનો અન્તહીન

મર્મરિત લાવણ્યસાગર લહેરાય છે ત્યાં સુધી અમૃતસૂર્યનાં દર્શન થશે, મનુષ્ય જશે પણ માનવ્ય રહેશે એવી એમને શ્રદ્ધા હતી. આપણી સંવેદનાની એક નવી ક્ષિતિજ પ્રકટ કરનાર આ કવિ આપણી હૃદયરિદ્ધિનો એક મોટો અંશ બની ગયા છે.

ક્ષિતિજ: ફેબ્રુઆરી, 1964

સુધીન્દ્રનાથ દત્ત

1

આ વીસમી શતાબ્દીનો
હું છું સમવયી; મજ્જમાન બંગોપસાગરે, વીર
નથી, તોયે જન્મથી જ ઝૂઝ્યો છું હું, વિપ્લવે વિપ્લવે
વિનષ્ટિની ચક્રવૃદ્ધિ જોઈ; મનુષ્યધર્મના સ્તવે
નિરુત્તર, અભિવ્યક્તિવાદે અવિશ્વાસી, પ્રગતિમાં
જેટલો ના પછાત હું, તેથી વધુ વિમુખ છું અતીતથી,
કારણ ભૂતના નિર્બદ્ધાતિશયે તથા ભવિષ્યના
નિષેધે છું હાલ ત્રિશંકુ ; ને આ ભગ્ન જગતની
વચ્ચે દ્વૈપાયન આપણે સૌ છીએ, જાણીને કે અજાણતાં
નાસ્તિના વિવર્ત માત્ર.

સુધીન્દ્રનાથે એમના ‘યયાતિ’ નામના કાવ્યમાં, યયાતિને મુખે પોતાનો પરિચય કરાવતી, આ પંક્તિઓ લખી છે. એમાં મહાભારત લખનાર દ્વૈપાયન તેમ જ ત્રિશંકુ અને યયાતિ – આ ત્રણ પાત્રોનો નિર્દેશ છે. આ ત્રણેય પાત્રો આપણી સંસ્કૃતિનાં મુખ્ય લક્ષણોનાં પ્રતીકરૂપ બની રહ્યાં છે. નાના પરિશ્રમથી સ્વર્ગનું ઇન્દ્રાસન પામીને આખરે, ભોગલિપ્સાથી પેટે ચાલનાર, સર્પની દશાને પામનાર યયાતિ તે આજનો માનવ જ. ભૌતિક સુખસિદ્ધિનું ઇન્દ્રાસન પામીને એ આજે સર્પની જ દશાને પામ્યો છે. એના ઝેરના કોથળી એ ઠાલવતો જ જાય છે. સિદ્ધિના ઉત્તુંગ શિખરને રચનાર પોતે જ પેટે ચાલે છે! જે અદ્વૈતની આજ સુધી એણે શોધ ચલાવી, તે આખરે તો એને હાથતાળી આપીને છટકી ગયું. દેવયાની અને શર્મિષ્ઠાનું કલંકપ્રધાન દ્વૈત જ એને નસીબે રહ્યું! શાશ્વતીનું શમણું પણ ઢીલું નીકળ્યું. એકબાજુ બંધિયાર ભૂતકાળ ને બીજી બાજુ નિષિદ્ધ ભવિષ્ય – આ બે વચ્ચેની સૂચ્યગ્ર ભૂમિને માટેનો અધિકાર પ્રાપ્ત કરવા એ કુરુક્ષેત્ર રચ્યા કરે છે. એની આ ત્રિશંકુ દશા જ એણે ભોગવવી રહી.

વળી આ દશામાંય, કેમ્યૂ મહામારીમાં જે વિદ્રોહનું સખ્ય અને ઐક્ય કલ્પે છે તેવું, સખ્ય કે ઐક્ય એને ઉપલબ્ધ નથી. દરેક માનવી, પોતપોતાના જુદા દ્વીપમાં હદપારી ભોગવતો વસે છે. આપણે બધા જ દ્વૈપાયન છીએ, ને પળે પળે તસુભોંયને માટે ચાલી રહેલા મહાભારતનું વર્ણન જ આ હદપારીનું દુઃખ ભૂલવાનું એકમાત્ર ઓસડ છે. આવી પરિસ્થિતિમાં આપણે કોઈ મહાસત્તાના અંશ છીએ એમ કહેવાનો કશો અર્થ નથી. આપણે નાસ્તિના જ વિવર્તરૂપ છીએ. આ પંક્તિમાં કવિએ શ્લેષ રચના કરીને પ્રતિભાબળે આવા સમૃદ્ધ સંકેતો ઉપજાવ્યા છે. શ્લેષાલંકારનો આવો સમર્થ વિનિયોગ ખરે જ વિરલ છે.

સુધીન્દ્રનાથ, બંગાળમાં જેમને ત્રીસીના કવિઓ કહીને ઓળખાવાયા છે તે, ત્રીસીના કવિઓ પૈકીના પ્રમુખ

કવિ છે. રવીન્દ્રનાથે ‘સભ્યતાર સંકટ'માં વ્યગ્રતા પ્રકટ કરી, એમને પણ લાગ્યું કે ચારે બાજુ નાગિણીના વિષાક્ત ઉચ્છ્વાસથી વાતાવરણ ગૂંગળાવનારું બન્યું છે, ત્યારે શાન્તિની લલિત વાણી ઉચ્ચારવી એ નિર્દય ઉપહાસ છે. એ વાતાવરણ આ કવિઓને તો ગળથૂથીમાંથી મળ્યું. કલ્પિત વિષાદના કેફમાં ચકચૂર બનીને તન્દ્રાળુ હૃદયના નિરવયવી ભાવને એવી જ શિથિલ, ધૂંધળી ભાષામાં ઉદ્ગાર રૂપે પ્રકટ કરવાનો વિલાસ હવે કવિઓને પરવડે તેમ નહોતો. રવીન્દ્રનાથની મોટા ભાગની રચનાઓનું જગત હવે આ કવિઓને અજાણ્યું લાગવા માંડ્યું હતું. સુધીન્દ્રનાથે જ કહ્યું છેઃ ‘રવીન્દ્રસાહિત્યમાં જે દેશ અને કાળનું પ્રતિબિમ્બ પડે છે તેની સાથે આજકાલના દેશકાળનો મેળ એટલો તો નહિવત્ છે કે એને પરીલોક કહીએ તોય કશું ખોટું નહીં.'

રોમેન્ટિક કવિઓનાં અતિકથન, ભાવુકતા તથા રચનાશિલ્પની પ્રતિક્રિયા રૂપે આ ત્રીસીના કવિઓએ પોતાની રચનામાં રચનાનો સન્નદ્ધ બંધ, આકારની દૃઢતા; ભાવુકતાને સ્થાને પોતાના કાળની સ્પષ્ટ સુરેખ નિર્ભ્રાન્ત નિર્મમ ચેતના; અતિરંજિત વર્ણનને સ્થાને મિતભાષી કે અલ્પભાષી વ્યંજના લાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

સુધીન્દ્રનાથે આ સાધનાની દીક્ષા માલાર્મે પાસે લીધી. એમણે પોતે જ આ સ્પષ્ટ રીતે ‘સંવર્ત'ના આમુખમાં કહ્યું છે; ‘માલાર્મેએ પ્રવર્તાવેલો કાવ્યાદર્શ જ મારો અન્વિષ્ટ આદર્શ છે; હું પણ શબ્દને જ કવિતાનું મુખ્ય ઉપાદાન માનું છું; મારી આ કૃતિને શબ્દપ્રયોગની પરીક્ષા રૂપે વિવેચવી.'

કાવ્ય એટલે ભાષાની અભિવ્યક્તિની શક્તિઓ સમર્થ આવિષ્કાર. આવી શક્તિના આવિષ્કારને માટે શબ્દને એના રૂઢ, શબ્દકોશમાં આપેલા, અર્થથી મુક્ત કરીને, કાવ્યમાં એવો અપૂર્વ સન્દર્ભ રચીને પ્રયોજવો કે જેથી એની બધી જ સમ્ભાવ્ય દ્યોતના પ્રકટ થઈ શકે; પછી શબ્દનો કોઈ જડ નિશ્ચિત અર્થ રહે નહીં; એને બદલે શબ્દ પોતાની આજુબાજુ અનેકવિધ સમૃદ્ધ શક્યતાઓની નીહારિકા વિસ્તારે. આવી શબ્દયોજના માલાર્મેને ઇષ્ટ છે, પણ માલાર્મે શબ્દનું કૈવલ્ય એક વિશિષ્ટ પ્રકારના ઇન્દ્રિયસંમોહનરૂપ સંગીતમાં જુએ છે. આ માલાર્મેના શિષ્ય વાલેરીને અભિમત નથી. આ પરત્વે સુધીન્દ્રનાથ વાલેરીને અનુસરે છે. એમને આવા સંમોહનને સ્થાને બલિષ્ઠ અર્થઘટના ઇષ્ટ છે. આથી જ એઓ, વાલેરીની જેમ, પ્રેરણા પ્રત્યે શંકાની દૃષ્ટિથી જુએ છે. એમણે કહ્યું છેઃ ‘પ્રેરણામાં અલૌકિકનો આભાસ રહ્યો છે, તેથી સાહિત્યસર્જનમાં એ ઉપકરણને હું સ્વીકારતો નથી. એને બદલે હું તો સચેતતાને જ વળગી રહ્યો છું.' પ્રેરણાને સ્થાને સાવધ અને જાગ્રત એવી સચેતતા જ એમને ઇષ્ટ છે. કવિનો એકાગ્ર સંકલ્પ જ ચિરપરિચિત એવા ઉપકરણસમૂહને અસામાન્ય વિન્યાસથી અદ્ભુત બનાવી દે છે. વિન્યાસના પર એઓ ભાર મૂકતા હોવાથી કાવ્યરચનામાં અથાક પરિશ્રમનું મહત્ત્વ જ એમણે, પ્રેરણાને સ્થાને, સ્વીકાર્યું છે. વાલેરીએ પણ એક સ્થળે કહ્યું છે કે કવિ જે શબ્દને પ્રયોજે છે, તેની દીર્ઘકાળ સુધી પ્રતીક્ષા કરતો હોય છે. આ સુદીર્ઘ પ્રતીક્ષાનો ભાર એ શબ્દને નવું ગુરુત્વ અર્પે છે ને પછીથી એ ભાવકના આસ્વાદની સામગ્રી બની રહે છે. સંગીતની રહસ્યમય તરલ બાષ્પતામાં શબ્દસૃષ્ટિનો વિલય માલાર્મેને ઇષ્ટ હતો. કારણ કે રહસ્યલોકનું અનુસન્ધાન આવા શબ્દની કેડીએ એને શોધવું હતું. વાલેરી કે સુધીન્દ્રનાથ આવા કોઈ રહસ્યલોકની શોધમાં નીકળ્યા નથી. ઇન્દ્રિયની સીમાને ઉલ્લંઘવાને બદલે એની સીમામાં રહીને જ સઘનતાનું નિર્માણ કરવું એમને પસંદ છે; શબ્દ, વચમાં અર્થનું વ્યવધાન ઊભું કર્યા વિના, સીધાં કલ્પનો કે પ્રતીકો ઉપજાવીને કવિના હાર્દને ભાવકના ચિત્તમાં સંક્રાન્ત કરે એ એમને પણ ઇષ્ટ છે. આથી વ્યાકરણના અન્વયને સ્થાને એમણે પ્રતીકોનો કે કલ્પનોનો અન્વય જ ઇષ્ટ લેખ્યો છે. કવિ વાસ્તવિકતાનો તાળો મેળવી આપતો નથી, પણ એના જૈયહૈકૈબચહાને સૂચવે છે; આથી વર્ણન નહીં પણ વ્યંજના એનું અભીષ્ટ છે. સન્દિગ્ધતાને ટાળવાનું આથી શક્ય બને નહીં. સુધીન્દ્રનાથની કવિતા દુર્બોધ ગણાય છે તેનું કારણ એમની આ વિશિષ્ટ રચનાપદ્ધતિમાં રહેલું છે. એઓ

સાધારણ વિશેષણને સ્થાને ગુણવાચક વિશેષણ કે ભાવવાચક નામ વાપરે છે; વસ્તુથી ગુણનું નિરપેક્ષ સ્વયંસમ્પૂર્ણ અસ્તિત્વ નિરૂપે છે ને પ્રતીકો તથા કલ્પનોનો આશ્રય લે છે.

રચનાબન્ધને દૃઢતા અર્પવા માટે એઓ સંસ્કૃતની સમાસપદ્ધતિનો આશ્રય લે છે. રવીન્દ્રનાથ સંસ્કૃતના ભાષાવૈભવને પ્રયોજે છે. એથી જુદી જ રીતે સુધીન્દ્રનાથે એનો વિનિયોગ કર્યો છે. દરેક શબ્દના વજનને સમતુલા જાળવીને એઓ વાપરે છે; પ્રાસના દોરમાં શબ્દોનું મણકાજૂથ પરોવાઈને પોતાનું આગવું વજન ખોઈ બેસે એવું એમની પદ્યરચનામાં બનતું નથી. ‘યયાતિ’ સર્પાવસ્થાને પામ્યો એ સૂચવવાને એમણે એ કાવ્યની પદ્યરચનામાં આંતરપ્રાસ અને યતિની રચના એવી રીતે કરી છે કે પંક્તિઓની ગતિમાં સર્પની કુટિલ ગતિનું ચિત્ર મળી રહે. સંસ્કૃતના કવિસમયો કે રૂઢ સંકેતોથી એઓ સાત ડગલાં દૂર રહે છે. જયદેવાનુસારી લલિત પદરચનાના એઓ વિરોધી છે. એમાં ‘રેણુ’ ‘વેણુ’ અને ‘ધેનુ’ના પ્રાસ ગોઠવીને એની પાછળ આત્મોપલબ્ધિના દારિદ્રને ઢાંકવાનો પ્રયત્ન હોય છે એમ એઓ માને છે. સંગીન બલિષ્ઠતાનો જ એઓ આગ્રહ રાખે છે. બોલચાલની ભાષાના સ્તરથી ઊંચેના સ્તરે કવિતાની ગતિ હોય છે, આથી બોલચાલની ભાષાનું ભરણું એમને ઇષ્ટ નથી. આપણે જે કાળમાં જીવીએ છે તે કાળની જટિલ સમસ્યાનો ભાર જાણે એમની કાવ્યસૃષ્ટિ પર તોળાઈ રહ્યો હોય એવો આપણને, એમનાં કાવ્ય વાંચતાં, અનુભવ થાય છે. વળી, વાલેરીનાં ઘણાં કાવ્યોમાં હોય છે તેમ, સુધીન્દ્રનાથની કવિતામાં, કવિ પોતાના જ બીજા સ્વરૂપ સાથે સંવાદ ચલાવતા હોય છે. આ internal monologue કે drama of two souls in one breast એ અર્વાચીન કવિતાનું વિશિષ્ટ રૂપ છે; કારણ કે કવિ જેવો સંવેદનશીલ જીવ પોતાની અંદર અનેક છિન્નભિન્ન અંશોના ઘાતસંઘાતને લઈને જીવતો હોય છે. સુધીન્દ્રનાથની ‘પથ’ જેવી કેટલીક કવિતામાં માનસશાસ્ત્રી યુંગ જેને collective unconscious કહે છે તેનો – આખી જાતિની પ્રચ્છન્ન ચેતનાનો પ્રભાવ પણ વરતાય છે. આવા ગુણોને કારણે એમણી ‘સંવર્ત’માંની કવિતા મહાકાવ્યના પરિમાણને સિદ્ધ કરે છે.

કવિઓની આગલી પેઢીએ કાવ્યના અર્થ અને આવેગની મજ્જાને શોધીને સાવ નિચોવી નાંખી હતી, ને કેવળ પડઘાઓથી ભરેલી મરુભૂમિમાં કવિતાનું હાડપિંજર પડી રહ્યું હતું. એ દીર્ણ, શીર્ણ, જીર્ણ હાડપિંજરમાં પ્રાણ પૂરવાનું કામ નવી પેઢીને ભાગે આવ્યું. એને માટે સૌ પ્રથમ મિથ્યા આડમ્બરનો મોહ છોડવો પડ્યો. કાલચેતનાને આત્મસાત્ કરવાની શક્તિ કેળવવી પડી. આમ કરવા જતાં નાસ્તિક, વસ્તુવાદી વગેરે ગાળ ખાવી પડી. સુધીન્દ્રનાથે અવિકલતા અને અકપટતાને જ એમની કાવ્યસાધનાના મૂલ મન્ત્ર તરીકે સ્વીકાર્યા. સુધીન્દ્રનાથ જેવા કવિની નિરાશા કે હતાશા તે વ્યક્તિગત દુ:ખનો નિ:શ્વાસ નથી; યુગચેતનાના સ્પન્દે સ્પન્દિત થઈ ઊઠતી ચેતનાનો સજાગ પ્રતિભાવ છે. આ યુગચેતના જ સુધીન્દ્રનાથની કવિતાનું ચોથું પરિમાણ બની રહે છે. એઓ માલાર્મેની જેમ માને છે કે, કવિતા ભાવથી નહીં, પણ શબ્દથી લખાય છે. આથી એમની કવિતામાં ભાવાળુતા કે ઉદ્‌ગાર ઉચ્છ્વાસને ઝાઝું સ્થાન નથી. શબ્દો ઢીલાપોચા નહીં પણ સ્ફટિકની કાન્તિમય કઠિનતા ધારણ કરનાર હોય છે.

2

1930માં પ્રકટ થયેલા સંગ્રહ ‘તન્વી’માં જ શૂન્યતાના અનુભવનો અણસાર વરતાય છે. એમાંના ‘શ્રાવણ સન્ધ્યા’ નામના કાવ્યમાં આ શૂન્યતાનો અનુભવ મૂર્ત થયો છે: એ શ્રાવણની સાંજે દિશાઓના છેડા સંકોચાઈ ગયા છે, ઝંઝાવાતે આણેલી પાંશુલ સમતા બધું એકાકાર કરી નાંખે છે. એ ઝંઝાવાતની પ્રમત્ત

ઝાપટથી કાળ પણ મૂર્ચ્છામાં ઢળી પડ્યો છે, પ્રહરોના ચહેરા ભૂંસાઈ ગયા છે, ઉષા સન્ધ્યામાં કશો ભેદ રહ્યો નથી. એ જ સંગ્રહમાં અન્યત્ર કવિ સ્પષ્ટ રૂપે શૂન્યનો ઉલ્લેખ કરે છેઃ છાયાહીન, અફાટ વિસ્તરેલી શૂન્ય મરુભૂમિમાં જ મારાં દિશાભૂલ્યાં નયનો અન્તિમ આધારને શોધે છે.

જરઠતા, ક્ષયાભિમુખી ‘યયાતિ’તાનું પ્રથમ ચિત્ર પણ કવિ અહીં આપે છે. એ ચિત્ર, એમાં રહેલા કવિકર્મને કારણે, આપણી સ્મૃતિમાં જડાઈ જાય છેઃ

મેઘમુક્ત ઘનનીલ અંબરની માંહે
મુમૂર્ષુ માઘનો ચન્દ્ર રાજે
જાણે કોઈ જરાગ્રસ્ત દ્રાવિડના શ્યામલ લલાટે
સદ્ય શુભ્ર ચન્દનનું કૌલિક તિલક
વંશની પુરાણી કીર્તિ વર્ણવવા ચાહે મૌનસ્વરે
શક્તિ અર્થ છે ના, વ્યર્થ આભિજાત્ય ધરી રાખે
કિંવા જાણે વાર્ધક્યની ફાટે
યૌવનસ્મરણદીપ્ત આકાંક્ષાની આંખ...

વાર્ધક્યની તરડમાંથી ડોકાતી, યૌવનના સ્મરણથી તગતગતી, આ આકાક્ષાની આંખ તે યયાતિની જ આંખ.

‘ક્રન્દસી’માં આ ભાવનો વધુ વિકાસ થયેલો છે. એમાં રોમેન્ટિક ભાવાળુતાને કવિ હડધૂત કરે છે. એના વશીકરણના મદથી છલકાતા જામને કવિ ઠોકરે મારે છે. રાતનું માંદલું મોઢું તારાથી ભરાઈ જાય, ત્યારે પેલે પારની ઉત્સુક અમરાવતીનું આરતીટાણાનું નિમન્ત્રણ આવ્યું છે, એમ માનવાની ભૂલ હવે કવિ કરવા તૈયાર નથી. કવિ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છેઃ

ઢાંકવાને સડેલાં શબની ગન્ધ
રજનીગંધાનો છોડ સ્મશાનમાં રોપવો ના મારે.

કવિ જાણે છે કે નટરાજના નૃત્યના તાલ બધી વખતે શ્રવણસુભગ હોતા નથી; સર્જનના સૂરમાં આસન્નપ્રસવની વેદનાનો આર્તનાદ પણ કદીક સંભળાય છે. કવિ એક વિરાટ ફલક પર આ હેતુશૂન્યતાની છબિ આંકી દે છે; એની અદામાં અભીપ્સ લાખ તારાના કમ્પનમાં મૂર્ત થાય છે; એનો છિન્નભિન્ન થયેલો દીર્ઘર્ નિઃશ્વાસ, પવનની ઝાપટથી સૂસવી ઊઠતા વાંસના વનમાં વ્યક્ત થાય છે; અવ્યક્તતાના ગર્ભમાંથી રહસ્યની નિરુદ્દેશતા તરફ જવાનો સેતુ બાંધવા એ મથે છે. રવીન્દ્રનાથની ‘સોનાર તરી’ને વિશે સુધીન્દ્રનાથ પ્રશ્ન પૂછે છેઃ સમૃદ્ધિથી ભરેલી એ સોનાનાવડી વિદેહ-નગરમાં જ મૂકી આવ્યા કે શું? એલિયટે આ અનુર્વરા ભૂમિને વર્ણવતાં કહ્યુંઃ

This is the dead land,
This is cactus land,

ફ્રેન્ચ કવિ સેન્ટ જો’ન પેર્સે એ યુગના માનવીને એમના મહાકાવ્ય ‘Winds’માં straw man of the straw year કહીને ઓળખાવેલ છે. સુધીન્દ્રનાથ આ સ્થિતિને વર્ણવવા શાહમૃગનું પ્રતીક યોજે છે. પ્રતીક દ્વારા કવિએ આજના માનવીની સત્યની સમ્મુખ થવાની અશક્તિને પ્રકટ કરી છે. કવિ પૂછે છેઃ

અન્ધ થયે પ્રલય અટકી જાશે?

નિર્ભ્રાન્ત બનીને કવિ તો કહી દે છે કે, તરડ પડેલા ઈંડાને મનના સન્તાપથી સાંધી શકાવાનું નથી. એના કરતાં તો કાંટાળા વનમાં નવો સંસાર વસાવવો શું ખોટો? ત્યાં કાંઈ નહીં તો કડવું પાણી તો મળશે. જે લોકાન્તરમાં જવાની ભ્રાન્તિ સેવે છે, તેને કવિ આ લોકમાં બાંધવા ઇચ્છે છે. રેતીમાં માથું ઢાંકી દેનાર શાહમૃગનું આત્મધ્યાન વિનાશનું જ બીજું નામ છે. યયાતિના વાર્ધક્યની વન્ધ્યતાનું બીજું ચિત્ર કવિ હેમન્તની સન્ધ્યાના વર્ણનથી આંકે છે.

સહસા હેમન્ત સન્ધ્યા કો ઘરડી વેશ્યા જેવી
અવ્યથ ક્ષયની વ્યાપ્તિ ઢાંકતી'તી ઘેરા રંગલેપે.

આ હેમન્તની વન્ધ્ય સંધ્યા તે માલાર્મેની કવિતામાં જે sterile winter છે તેનું જ વેશાન્તર છે. વાર્ધક્યમાં માત્ર વન્ધ્યત્વ જ નથી, એ ચાલી ગયેલા યૌવનની સ્મૃતિથી પિડાય છે, ને નપુંસક કામની વ્યર્થ વ્યાકુળતાને ભોગવે છે.

'ઓર્કેસ્ટ્રા' અને 'સંવર્ત'માં કવિ વધારે વ્યાપક ફલક પર આ અનુભવની માંડણી કરે છે. લોકશાહીનું ટોળું કવિને ગભરાવી મૂકે છે:

...ડર લાગે છે લોકોનો. જનસંઘ વિભીષિકા...ભારતનો સામ્યવાદ તે દીવામાં એક સાથે ધસી જવા મરણિયાં બનેલાં પતંગિયાંનો સામ્યવાદ છે...કવિને પ્રેમમાં પણ પૂર્ણતાના ઐશ્વર્યનો અનુભવ થતો નથી. પ્રેમના ઉત્કટ આવિર્ભાવથી પણ કવિનું શૂન્ય કદી પરિપૂર્ણ થતું નથી. કવિના હૃદયના એ અતલ અભાવના પટ પર પ્રેમનું અજસ્ર દાન નેતિનું પ્રમાણ જ મૂકી જાય છે! ઋગ્વેદના હિરણ્યગર્ભસૂક્તના ઋષિની જેમ કવિ પણ પૂછી ઊઠે છે: કસ્મૈ દેવાય હવિષા વિધેમ? 'સંવર્ત'માં કવિ પોતાને ક્ષણવાદી બૌદ્ધ તરીકે ઓળખાવે છે; શાશ્વતમાં એમને શ્રદ્ધા નથી.

રવીન્દ્રનાથે 'ક્ષણિકા'માં ક્ષણનું મહિમાગાન ગાન ગાયું છે, તેથી વિભિન્ન રીતે સુધીન્દ્રનાથ ક્ષણની માયાને વર્ણવે છે: પ્રેમની અર્ધપ્રકટ સ્વીકૃતિ પ્રિયાના હોઠ પર ક્ષણભરને માટે થરકીને રહી જાય છે. એ ક્ષણ કે અર્ધી ક્ષણના પર સાત સાત અમરાવતી વસાવી શકાય. કવિ પ્રેમને પણ પૂરી નિર્ભ્રાન્ત અવસ્થામાં જ સ્વીકારે છે. એ જાણે છે કે પ્રિયાના પર વારી જઈને, એને રૂપરૂપનો અમ્બાર કહીને સંબોધવી તેય ખોટું છે, ને એ કુરૂપા પણ નથી. પ્રિયાનો સ્નિગ્ધ કેશપાશ એક દિવસ તુષાર ધવલ થઈ જશે, રજનીગન્ધાના જેવી એની દેહયષ્ટિ ધૂળમાં રગદોળાશે ને રતિપરિમલ ફુગાઈ જશે તે કવિ જાણે છે. આ પ્રેમને અનુભવતી વેળાએ મનના આદિમ અન્ધકારમાં ભરાઈ બેઠેલા પ્રાગૈતિહાસિક હિંસક પશુનો ચિત્કાર નાડીના લોહીમાં પડઘા પાડે છે, તેય કવિ ઢાંકતા નથી.

આ સૃષ્ટિના વિધાતાનું તો ક્યારનુંય અપમૃત્યુ થઈ ચૂક્યું છે! એનું પ્રેત અવગતિ પામીને જાણે ક્યાંક એકસરખું રડ્યા કરે છે. એ ભગવાનને નિત્ય, સત્ય, મંગલમય નહીં પણ વ્યર્થ કહીને જ કવિ સંબોધે છે; સર્વનાશનો પ્રતિકાર કરવાને અશક્ત ભગવાન કેવળ 'નામ સર્વસ્વ' છે ; એ આપેલી પ્રતિજ્ઞા ભૂલી ગયેલા કલ્કી છે, પેલા શિવ ને એનું ત્રિશૂલ તે નરી કિંવદન્તિ છે, કારણ કે અહીં તો ક્ષણે ક્ષણે અશિવને જ પ્રકટ થયેલું જોઈએ છીએ. કવિ ઉગ્ર વ્યંગમાં વિધાતાને પ્રાર્થે છે:

હે વિધાતા,
વીતી ચૂકી શતાબ્દીના પૈતૃક વિધાતા,
દીયો મને ફરી દીયો અગ્રજનો અટલ વિશ્વાસ,
હુંય મારા વડીલોની જેમ
જેથી ગણું તમને ક્રીત, પદાનત
મારા આજ્ઞાવાહી દાસ.
એમની જ પેઠે
મંડુકના કૂંપે મને સદાકાળ રાખો ભગવાન!

કવિ ભગવાનને તો સ્વીકારતા નથી. કાળને સ્વીકારે છે. આ કાળ ચક્રાકારે ઘૂમે છે. એ કાળનું સદા ઘૂમતું અલાતચક્ર અનાદિ અમાવાસ્યાને જ ગોચર કરાવે છે; આ ભયંકર વિશાળ મહાકાલ જ સૌથી મોટો શત્રુ છે. નિષ્ફળતા શત્રુ નથી, જીવવાને માટે આવશ્યક એવી વ્યથા પણ શત્રુ નથી; સૌથી પ્રબલતમ શત્રુ કાળ છે.

આ વિશ્વમાંની આપણી સાચી સ્થિતિ વિશેની નિર્ભ્રાન્ત વિશદ સંવિત્તિને કવિ સર્પદંશથી થતી વિષની ત્વરિત સંવિત્તિ જોડે સરખાવે છે. વાલેરીએ પણ કહ્યું છે:

Its Poison, my Poison
Lit me with its knowing?

કવિ પોતાની સ્થિતિ વિશે પૂરેપૂરા નિર્ભ્રાન્ત છે:

અતલ શૂન્યના રોષે પડ્યો છું હું સાવ નિરાશ્રય
.... નિરાલમ્બ નૈરાશ્યના નિઃસંગ અંધારે.

એ અંધકારમાં જેના પ્રાણ ચાલી ગયા છે એવા પ્રકાશનું પ્રેત રઝળતું દેખાય છે. આ વિરૂપ વિશ્વમાં મનુષ્ય એકાકી છે.

આ શૂન્યમાંય કવિના બુલંદ ‘અહમસ્મિ’નો બુદ્‌બુદ ઊઠે છે. કવિ કહે છે:

નિખિલ નાસ્તિના માને સોહંવાદ ગજાવ્યો છે મેં.

યૌવનનો અમૃતસંચય કાળની ક્ષણોરૂપી અસંખ્ય અલિ લૂંટી જશે ને મર્મમાં કેવળ અવેદ્ય અભાવ જ પડ્યો રહેશે. આ જાણવા છતાં કવિ પૂરી સ્વસ્થતાથી કહે છે:

મૃત્યુની માધુરી કિન્તુ બચી, ચાલ્યા આવો અહીં
સજાવીએ અમરાવતી
અસાધ્ય સિદ્ધિનો જુગ આવશે ના પાછો તે હું જાણું તોય રુદ્ર ભવિષ્યને ઝંખું.

સુધીન્દ્રનાથ રુદ્ર ભવિષ્યને ઝંખનારા કવિ હતા. કવિ પોતાને કરુણાન્ત થવાને નિર્માયેલા નાટકના ઉદ્યોગી નાયક તરીકે ઓળખાવે છે. એમણે જે રાજ્ય કલ્પેલું તે તો ન્યાય, ક્ષમા, મૈત્રી, મનીષા – આ ગુણોને આધારે ટકી રહેતું રાજ્ય હતું. પણ આજે તો બોમ્બર વિમાન, તોપગોળા ને પાયદળથી ટકતું રાજ્ય જોવાનું રહ્યું.

આજે તો શાન્તિ ને ક્લાન્તિમાં કશો ફેર રહ્યો નથી. જાતિભેદથી માણસો વિખૂટાં પડી ગયાં છે; કેવળ સરમુખત્યારો જ નિરંકુશ છે. એમની વજ્રમુષ્ટિની પકડમાં બધાં જકડાઈ ગયાં છે. કોટ, કિલ્લા, ખાઈ, ગુપ્તચર, રક્ષક વગેરેની જંજાળ રચ્યા છતાં, આ સરમુખત્યારો ઉન્નિદ્ર છે. નદીએ નદીએ સેતુ ભાંગતા રહે છે, નગરે નગરે રણ સરજાય છે. શિથિલકુંડલી શેષનાગ આજે કીટનો ખોરાક બન્યો છે. સુધીન્દ્રનાથ આપણા યુગનું આ ચિત્ર એમની કવિતામાં સ્થિર હાથે આંકી ગયા છે. માનવની આ સ્થિતિને એમણે સ્થિર દૃષ્ટિએ જોઈ છે, ને એ જોઈને ભયાકુલ બનીને, લાગણીથી થરથર કંપતી, શિથિલ વાણીમાં એના ઉદ્‌ગાર નથી કાઢ્યા. બંગાળના એક વિવેચકે કહ્યું છે તેમ, logic અને passionનો વિરલ સમન્વય એમની કવિતામાં દેખાય છે. કવિતા જનસાધારણ માટે છે, એમ એમણે કદી માન્યું નહોતું. હતાશાને પ્રગલ્ભતાથી વર્ણવતાં એઓ ખંચકાયા નહોતા. જીવન પ્રત્યેની, માનવમાત્ર પ્રત્યેની પ્રબળ આસક્તિ જ એમની આ હતાશાના મૂળમાં રહેલી છે. જો એમણે ઉદાસીનતા કેળવી હોય તો સોંઘી શ્રદ્ધાનો શુકપાઠ સરળ થઈ પડ્યો હોત. યુગચેતનાને પોતાના વિરલ કવિકર્મથી આપણને ગોચર બનાવનાર એ કવિને વંદન.

ભૂમાનો કવિ

1

એક વાર કવિ સેઇન્ત જોન પેર્સે, ફ્રાન્સના અગ્રગણ્ય રાજપુરુષ, Briand, ને સાંજને વખતે લટાર મારતાં કહ્યું હતું: Un liver, c'est la mort d'un arbre (A book is the death of a tree). કવિનું આ અર્થગર્ભ વાક્ય એમની કાવ્યપ્રવૃત્તિને સમજવાનો એક દૃષ્ટિકોણ આપણને આપે છે. 'ગ્રન્થ એટલે વૃક્ષનું મૃત્યુ' – વાક્ય તો સાવ સાદું છે. કવિની કવિતાને આધારે આ વાક્યનો સંકેત સ્પષ્ટ બને છે. વૃક્ષમાં ધરતીની અંદરના અન્ધકારમાં, પોતાને ફેલાવીને છતાં દૃઢ રહીને, જીવનરસ શોધતાં એના મૂળથી માંડીને તે ફૂટવાની અણી પર આવેલી કૂંપળ સુધીનું આખું એક વિશ્વ સમાયેલું છે. એમાં જીવનમૃત્યુની ચક્રગતિ ચાલ્યા કરતી હોય છે, પંખીઓનો સંસાર એનો આશ્રય લે છે. મનુષ્યો પણ એની છાયામાં આશરો લે છે. સૂર્ય ચન્દ્ર અને નવલખ તારાની એની પર દૃષ્ટિ મંડાય છે. અનન્ત અવકાશનો સ્પર્શ લઈને આવતો પવન એની ડાળે ઝૂલતો જાય છે. આટલી બધી સંકુલતાભર્યું આખું વિશ્વ લઈને બેઠેલું વૃક્ષ અને એના લાકડાના માવામાંથી બનાવેલા કાગળ પર પાડેલા કાળા અક્ષરવાળો ગ્રન્થ – આ બે વચ્ચેની ભિન્નતા તરફ કદાચ કવિ આંગળી ચીંધે છે. આનું પ્રમાણ એમની કવિતામાં ઘણે સ્થળે મળી રહે છે. 'Winds' (મરુતો)માં આ વૃક્ષ તે 'very great tree of language' – ભાષાનું મહાન વૃક્ષ બની જાય છે. ભાષા વૃક્ષની જેમ આખું એક વિશ્વ ખડું કરી દે એવી ગુંજાયશ ધરાવતી હોવી જોઈએ.

કવિને અભિપ્રેત બીજો અર્થ પણ આ વાક્યમાં રહેલો છે: કવિ અનિવાર્યતયા હદપારી ભોગવે છે. એ જ્યાં છે ત્યાંનો જ થઈને રહે, સ્થિતિને ખૂંટે જ બંધાયેલો રહે તો ક્રાન્તદ્રષ્ટા ન બની શકે. આથી કવિ તો પોતાના નામમાં સુધ્ધાં વસતો નથી. એ નામ કે સંજ્ઞાને નહિ પણ વિશ્વને જ આવિષ્કૃત કરે છે. માલાર્મેના absence (શૂન્ય)ના સંકેતને પેર્સ પોતાની કવિતાથી નવો મહિમા અર્પે છે. એની કવિતા, એ રચાઈ તે પહેલાંના, વિશાળ શૂન્યનો પડઘો આપણા હૃદયમાં પાડે છે, ને એ શૂન્યના પ્રતિધ્વનિએ વિસ્તારેલા આન્દોલનમાંથી જ, જાણે કે આખું એક વિશ્વ એનાં બધાં પરિમાણો સહિત આપણી દૃષ્ટિ સમક્ષ વિસ્તરી રહે છે.–

2

You, I question, o plentiude !
– And there is such a silence

પેર્સની કવિતામાં શબ્દ અવકાશની વિપુલતામાં વિસ્તરીને અન્તે મૌનસભર બને છે. આ અવકાશની વિપુલતામાં સમય લુપ્ત થઈ જાય છે. સમયના એક બિન્દુથી શરૂ કરીને બીજા બિન્દુ સુધી પહોંચવાનો ક્રમ

જ જાણે અહીં નથી. કવિ પોતે કહે છે તેમ એની કવિતા pinnacle of instant – ક્ષણના શિખર પર જીવે છે. અહીં સ્મૃતિના સાંધણની જરૂર નથી કે ભવિષ્ય તરફ આશાના તન્તુને કાંત્યે જવાની પણ જરૂર નથી. કવિના શબ્દોચ્ચાર પાછળ રહેલો ઉચ્છ્વાસ એને વિપુલ અવકાશમાં વિસ્તારી દે છે ને એની આ વિસ્તરવાની ક્રિયા જ સમયના પરિમાણને ભૂંસી નાંખે છે. આ બૃહત્ ઉચ્છ્વાસ જ પેર્સની કવિતાને મહાકાવ્યની કક્ષાએ લઈ જાય છે. એની ભાષા, એનાં કલ્પનો ને પ્રતીકોને કે એના રહસ્યને અવગત કરીએ તે પહેલાં જ આ ઉચ્છ્વાસમાં રહેલો નીલિમાનો સ્પર્શ એના કાવ્યત્વની પ્રતીતિ કરાવી જાય છે. ક્ષણને એ વિપુલતાથી એવી તો સભર કરી દે છે કે એ ફાટી પડીને અનન્તમાં એકરૂપ બની જાય છે. પેર્સને અમરતાની પડી નથી, એ દરેક ક્ષણનો અનન્તમાં વિલય કરી જાણે છે. આપણે પાડેલા કાળના ત્રણ ભાગ આ બૃહત્ ઉચ્છ્વાસને બળે ફરી એની મૂળ અખણ્ડતા સિદ્ધ કરે છે, ને ત્યારે જાણે પહેલી જ વાર કાળ સાથે આપણી દૃષ્ટોદૃષ્ટ થતી હોય એવો આપણને અનુભવ થાય છે. નિત્શેના ઝરથુષ્ટ્રની ઉક્તિની યાદ આપે એવી રીતે પેર્સ કહે છે: ‘Truly, I inhabit the throat of a god.’

આ ઉચ્છ્વાસ તે વાગાડમ્બરમાં વિલાઈ જતો નિઃશ્વાસ નથી. એ સર્વત્ર વિસ્તરેલા અફાટ શૂન્યમાંથી – એ શૂન્ય જ સંકોચાઈને ઉચ્છ્વાસનું રૂપ ધારણ કરતું ન હોય જાણે – આપણી છાતીમાં અવતરે છે. આ capsule of nothingness – શૂન્યની ગુટિકા પોતાની સભરતાથી ફાટી જતાં એમાંથી શબ્દો બધે વેરાઈ જાય છે, ને ફરી વિપુલતામાં લય પામી જાય છે. પંક્તિની શરૂઆતમાં આવતા ઉદ્ગાર કે ઉદ્બોધન શૂન્યમાં વીંઝાય છે, ને એના વીંઝાવાની સાથે ધ્વનિનાં આન્દોલનો વિસ્તરવા માંડે છે. આનો વિશિષ્ટ લય પેર્સે પોતાના ગદ્યછન્દમાં પ્રકટાવ્યો છે. કવિનો આ છન્દ (measure, scansion) એમની કવિતાનું જીવાતુભૂત તત્ત્વ છે. આપણી દૃષ્ટિ સમક્ષ શૂન્યમાંથી આકાર ધારણ કરીને શૂન્યમાં લય પામતા બ્રહ્માણ્ડને આપણે જોઈએ છીએ. આમ સર્જન અને પ્રલયના systole અને diastole – એ બંનેનો પોતાનામાં સમાવેશ કરતો લય એ કવિની આગવી સિદ્ધિ છે. મરણ આ લયનાં આન્દોલનો પૈકીનું એક આન્દોલન બની રહે છે. અહીં ચરમ ઇતિનો પ્રશ્ન જ ઊભો થતો નથી, માટે જ મરણ કે અમરતાની વાત પણ અપ્રસ્તુત બની રહે છે. પરમ્પરાગત કશીય દાર્શનિક પીઠિકાનો આધાર લીધા વિના, કેવળ કાવ્યત્વને જ આધારે, કવિ ભૂમાનો અનુભવ આપણને કરાવે છે.

3

1910માં સેઇન્ત લેગર લેગરને નામે પેર્સે E’loges નામની કાવ્યકૃતિ પ્રસિદ્ધ કરી. એમાં વેસ્ટ ઇન્ડીઝ ટાપુઓમાં આવેલા ગ્વાદાલૂપ ટાપુમાંના એના મોસાળમાં એણે ગાળેલાં બાળપણનાં વર્ષોની સ્મૃતિ છે.

આજુબાજુનો સમુદ્ર, અડાબીડ અરણ્યો, તેની ઉગ્ર વાસ, ગોગાંનાં ચિત્રોમાં હોય છે તેવા રંગવાળી આખી સૃષ્ટિ સજીવ થાય છે. પાણીમાંનાં નજીવાં જન્તુ, ભૂરી શિરાઓવાળા પથ્થરો, મધ્યાહ્નના સૂર્યનો પ્રખર પ્રકાશ, સમુદ્રમાં સઢ ફેલાવીને જતાં વેપારી વહાણો, વેપારની અનેકવિધ જણસો, તરેહતરેહના લોકો, પશુઓ, અરણ્યમર્મર, પ્રકાશછાયા – આ બધાંની એક અનોખી સૃષ્ટિ કવિએ ઊભી કરી છે. કવિને સમુદ્રનું ભારે આકર્ષણ છે. પવનમાં ફરફરતો શઢ જાણે કોઈનો ઓચિંતાનો બોલાયેલો શબ્દ ન હોય! એ શઢ પર સૂર્યના તેજમાં ચળકતાં ને ઊછળતાં સમુદ્રના જળનું ચંચળ પ્રતિબિમ્બ આલેખાતું જોતાં કવિ કહે છે: જળનું રહસ્યમય ગુપ્ત આન્તર-જીવન કોઈ સઢના વિસ્તીર્ણ પ્રદેશ પર સ્વપ્નોની પરિભાષામાં અંકિત કરી રહ્યું છે!

પવનમાં ફરફરતા ભૂખરા રંગના શઢને જોઈને કવિને મસ્તિષ્કમાં રહેલું ભૂખરું ઘડીઓવાળું મગજ યાદ આવે છે. સદા અધીરા બનીને ફરફરતા શઢ એ તરવરાટભર્યા વ્યાકુળ આત્મા જેવા લાગે છે. તડકો ઝીલીને એણે એકઠી કરેલી હૂંફ એ આપણા પર વરસાવે છે ત્યારે જાણે આપણને કોઈના ઉષ્માભર્યા કપોલનો સ્પર્શ થતો હોય એવું લાગે છે. વિશાળ સમુદ્ર પરથી ફુંકાતા પવનના મુક્ત ઉદ્ગાર સાથે કવિની કાવ્યબાનીનો પ્રલમ્બ ઉદ્ગાર પણ ભળી જાય છે. સમુદ્રનું દરેક મોજું પોતાના ઉછાળા સાથે, અનેક મોજાંઓ વચ્ચે રહીને, પોતાનું આગવું રૂપ પ્રકટ કરે છે ને પોતાના તરંગમાં એક અનોખા જ સૂર્યને પ્રકટાવે છે. આમ પેર્સની પ્રત્યેક કાવ્યપંક્તિમાંનો ઉછાળો પોતાના વિશિષ્ટ આકારને પ્રકટ કરવા સાથે પોતાના અનોખા તેજને પણ પ્રકટ કરે છે. સમુદ્ર એ જાણે ઐશ્વર્ય અને શક્તિનું સ્તોત્ર જ ન હોય! ભૂમા સાથેના અનુસન્ધાનથી તુચ્છમાં તુચ્છ લાગતી વીગત પણ કાવ્યના સ્તરે પહોંચી જાય છે. વહાણના તૂતક પરથી નીચે ગબડાવી દેવામાં આવતાં ઢોરની પાણી-નીતરતી ચળકતી ચામડી સૂર્યના પ્રકાશમાં જે સોનેરી ઝાંયથી મણ્ડિત થાય છે તે જોતાં એ પશુઓ નહિ પણ સુવર્ણમાંથી કંડારેલી મૂતિર્ઓ ન હોય એવું લાગે છે. ધાતુનાં વાંકા વાળેલાં પતરાં વચ્ચે જે પાણી ઝિલાઈ રહેલું છે તેમાં ઉપરનું આકાશ થરથરતું કેદ થઈને પડેલું દેખાય છે. અહીંતહીં સોનેરી રંગવાળી ભમરીઓ ઊડે છે તે સૂર્યના પ્રકાશે સમુદ્રના અંગ પર દીધેલા દંશના જેવી લાગે છે. અરણ્યોની વચ્ચે એવી તો નિસ્તબ્ધતા વ્યાપી જાય છે કે મૂળમાંથી ઊંચે ચઢી નવી કૂંપળના છેડા સુધી પહોંચતા જીવનરસની ગતિનો અવાજ સુધ્ધાં સાંભળી શકાય છે. વનની વચ્ચે ઝંઝાવાતમાં તૂટી પડેલા મહાકાય વૃક્ષના થડની અંદર પડેલી બખોલના ગવાક્ષમાં હારબંધ ચાલી જતી લાલ કીડીઓ મધના ટીપાં જેવી લાગે છે. પૃથ્વીના પોતાના જ આનન્દોચ્છ્વાસની હરિત મુદ્રા લાંબા દિવસના, શતાબ્દી જેવા લાંબા પટ પર, મહાકાવ્યની પેઠે અંકાઈ ગયેલી દેખાય છે. આ બધું નાના બાળકને એટલું તો રમણીય ને આસ્વાદ્ય લાગે છે કે એ ઉત્સુકતાનો માર્યો હાથની છૂટી રહી ગયેલી આંગળીઓને પણ ભીડવાનું ભૂલી જાય છે!

આ ચિત્રોની સાથે જ બીજાં ચિત્રો પણ છેઃ માછલીનું કાપીને ફેંકી દીધેલું માથું દાંતિયા કરતું મરેલી બિલાડીના આંચળ વચ્ચે પડ્યું છે, એ બિલાડીનું શરીર ફૂલીને લીલો કે જાંબુડી રંગ પકડે છે, એની રૂવાંટીનો રંગ કાચબાની પીઠ જેવો છે ને એ ચીકણી બનીને ચોંટી ગઈ છે – કોઈ અધૂરા વિકસેલા શરીરવાળી, મોટી વયની છતાં નાની છોકરા જેવી લાગતી, નર્યાં હાડચામ જેવી ને કોઢવાળી, પોતાની આંગળી ચૂસતી બેઠેલી સ્ત્રીના વાળ ચીકણા બનીને ચોંટી ગયા હોય છે તેમ. પાણી પીને ફેંકી દીધેલું નારિયેળ ગરદન પરથી વધેરી નાખેલા માથાની જેમ શૂન્ય દૃષ્ટિથી તાકતું પડી રહ્યું છે. મૂત્ર અને ચીકાશવાળા કાદવથી ધાતુની ઝાંય ધારણ કરતું ગટરનું પાણી વહી રહ્યું છે ને એમાં સાબુનું પાણી કરોળિયાની જાળની ભાત પાડે છે. મચ્છીબજારમાં કઢાઈમાં તળાતી માછલીઓ જાણે ગાઈ રહી છે ને પીળાં સુતરાઉ કપડાં પહેરેલો વાળ વિનાનો એક માણસ બરાડી રહ્યો છેઃ ‘હું ભગવાન છું!’ ને એની પાછળ બીજા અવાજો સંભળાય છેઃ ‘એ પાગલ છે.’

આ બે જુદી જુદી સૃષ્ટિઓ કવિની દૃષ્ટિના વ્યાપમાં એક સૂત્રમાં પરોવાઈ જાય છે, બાળકની વિસ્મયભરી દૃષ્ટિ વસ્તુઓનાં પરિમાણને બદલી નાંખે છે, પુરુષો જાણે ત્યારે વધારે ઘેરો પડછાયો પાડતા ને અલસ, મન્થર ગતિએ ચાલતી સ્ત્રીઓનાં અંગ ત્યારે ખૂબ ખૂબ શમણાં જગાડતાં. જળનો નગ્ન વિસ્તાર સ્વપ્નોના માવા જેવો લાગતો. નખના ઢોળાવ પર આકાશની નીલિમા ગાઢી બનતી. દેવળની શાળામાંથી છૂટીને વાત્સલ્યભરી દીવાલ સાથે ઘસાઈને ઘરે પાછા ફરતા બાળકને ઘરો વચ્ચેથી નજરે પડતા સમુદ્રનું ઇજન મળતું. કાંઈ કેટલાં વન્ય ફૂલો અને ફળોના પડોશમાં બાળક ઊછરતું. બે દ્વીપોની વચ્ચેનાં ભૂરાં જળમાંથી શીતળ પવનની લહરી વહી આવતી ને વૃદ્ધોની છાતીના વાળને ફરફરાવી જતી, ને એની આંગળી ઝાલીને

કોફીની વાસ ઘરનો દાદર ચઢી જતી. આયાઓના આર કરેલા ચણિયાનો કકરો અવાજ રહીરહીને સંભળાતો ને સ્ત્રીઓનાં શરીરના ખાટા પરસેવાની વાસ પણ આ પવન લઈ આવતો. આવી રૂપ, રસ, ગન્ધ અને સ્પર્શની સૃષ્ટિને કવિ આ કૃતિમાં બિરદાવે છે. પોતાના નિર્જન દ્વીપમાં મનુષ્યોની સંસ્કૃતિ વચ્ચે પાછા ફરેલા ને નિર્વાસિતની દિશામાં વિષાદ ભોગવતા રોબિન્સન ક્રુઝોના મનોવિનોદ અર્થે કવિ કેટલાંક ચિત્રો દોરી આપે છે. એ ચિત્રો આ કૃતિનું એક ઉલ્લેખપાત્ર અંગ છે. ક્રુઝોના રૂવાંટીવાળા ડગલાને ચોંટીને આપેલું એક જાંબુડી બીજ એણે અહીં કૂંડામાં વાવ્યું છે, પણ તે ઊગ્યું નથી. એનો રૂવાંટીવાળો ડગલો વળીઓ નીચે, કાતરિયામાં, ત્રણ પગવાળા લંગડા ટેબલ નીચે, ધૂળ ખાતો પડ્યો રહ્યો છે. એની પાસે બિલાડીને સૂવા માટે ધૂળથી ભરેલું લાકડાનું ખોખું છે. સાંજને વખતે તાપણી આગળ બેસીને એ અગ્નિશિખાની અંગુલિઓથી અન્ધકારને વીણાની જેમ ઝંકૃત થતો સાંભળતો બેઠો હોય છે, ત્યારે ખીંટીએ ભેરવેલા ધનુષનો તડ દઈને તૂટી જવાનો અવાજ એ સાંભળે છે. એક તોતડા ખારવાએ એક ડોસીને વેચેલો, ને એ ડોસી પાસેથી એણે ખરીદેલો પોપટ ઉપરના જાળિયાની પાસે ધુમ્મસ ભેગા અન્ધકારમાં બેઠો છે. એની સૂજેલી પાંપણ નીચે સુકાઈ ગયેલા જીવનરસની કરચલી પડી છે ને એની પાંખો એની જ અઘારમાં રગદોળાય છે. એની સાથે આવેલો ફ્રાઇડે અહીં આવીને લાલચુ ને ચોટ્ટો બની ગયો છે. એ કોઈનાં ઊતરેલાં કપડાં પહેરે છે ને જાડી રસોયણના ચરબી અને તેલની વાસવાળા શરીરને ગલીપચી કરવા જાય છે. ક્રુઝોનાં સ્વપ્નોનાં વિસ્તરતા વર્તુળને શહેરની દીવાલ છેદે છે, પણ એના ચિત્તમાં સંચિત થયેલાં ચિત્રો આક્રન્દ કરી મૂકે છે. આ આક્રન્દ કરતાં ચિત્રો E'logesનું વિશિષ્ટ અંગ છે.

પેર્સની બીજી કૃતિ છહચમચજી 1924માં પ્રસિદ્ધ થઈ. પ્રખ્યાત અંગ્રેજ કવિ એલિયટે એનો અનુવાદ 1930માં પ્રસિદ્ધ કર્યો. આ કૃતિમાં પેર્સે ચીન અને ગોબીના રણ પાસે ગાળેલાં પાંચ વર્ષોની સ્મૃતિ છે. ચીનમાંના આ વસવાટ દરમિયાન પેર્સ ઘણી વાર ટટ્ટુ પર બેસીને રણના અફાટ વિસ્તારમાં ફરવા નીકળી પડતા. રણમાં સમુદ્રનું જ બીજું રૂપ જોવા મળે છે. ત્યાં પવનની પણ નવી જ અનુભૂતિ થાય છે. એમાં કવિ સિકંદર જેવા કોઈક વિજેતાની વિજયયાત્રા વર્ણવતા હોય એવું પ્રથમ દૃષ્ટિએ લાગે છે. પણ ખરું જોતાં તો કવિ પોતે જ અહીં વિજેતા તરીકે શબ્દોના બ્રહ્માણ્ડ પરના વિજયનું વર્ણન કરતા લાગે છે. અહીં વિજેતાને પોતાના પરાક્રમ ખાતર જ નિર્વાસિત થઈને, ક્યાંક સ્થિર થયા વિના, ડેરાતંબૂ નાંખ્યા ન નાંખ્યા ત્યાં ઉઠાવીને નવા નવા પ્રદેશો પર વિજય મેળવવા ભટકવું પડે છે – તેનું આલેખન કરીને exileની પૂર્વપીઠિકા રજૂ કરી દે છે. સ્થપાયેલાં નગરો અને સંસ્કૃતિઓને વિજેતા ધૂળભેગાં કરે છે, ને એના પર જય પ્રાપ્ત કર્યા પછી નવાં નગરો અને સંસ્કૃતિનો પાયો નંખાય તે પહેલાં તો આગેકૂચ કરી જાય છે. કવિનો સર્જનવ્યાપાર પણ કંઈક આવો છે. એ નિર્મમ બનીને જૂના, લપટા પડી ગયેલા સંકેતોવાળા શબ્દોએ રચેલા વિશ્વને તોડે છે ને નવા સંકેતના આવિર્ભાવની ભૂમિકા રચીને, નિસ્પૃહભાવે, નવા વિજય માટે પ્રસ્થાન કરી જાય છે. એના મોટા ફલક પર સંસ્કૃતિના ઉત્થાનપતનની લકીરો રણમાંની પવનની પગલીની જેમ અંકાય છે ને ભૂંસાય છે. કવિ અહીં શબ્દના આદિમ સામર્થ્યને એની સર્વસમૃદ્ધ સંકુલતા સહિત ફરી સજીવન કરવા મથે છે, ને બૃહદારણ્યકમાં જેમ બ્રહ્મના ઉચ્છ્વાસથી જગતને પ્રકટ થતું કહ્યું છે તેમ કવિના ઉચ્છ્વાસના સ્પર્શે શબ્દોનું બ્રહ્માણ્ડ સજીવ થઈ ઊઠતું અહીં જોવા મળે છે. એલિયટની પ્રખ્યાત કૃતિ 'The Waste Land'થીય ઊંચું કાવ્યસ્તર સિદ્ધ કરનારી આ કૃતિ આપણા યુગનું એક અમર કાવ્ય છે. એલિયટે પોતે એનો અનુવાદ કરીને પેર્સનું બહુમાન કર્યું છે.

1940માં કવિ પોતે હદપાર થઈને પહેલાં કૅનેડામાં અને પછી વોશંગ્ટિનમાં વસ્યા. બીજું વિશ્વયુદ્ધ, નિર્મૂળ નિર્વાસિત થયેલી પ્રજાઓ અને કવિ પોતાની હદપારી – આ બધાંનું ચિત્ર ઈટૈનમાં છે. એ કાવ્ય, મૂળ ફ્રેંચમાં,

શિકાગોથી પ્રસિદ્ધ થતા સામયિક 'પોએટ્રી'માં 1942માં પ્રસિદ્ધ થયું. એ Anabaselના જ વસ્તુનો કવિએ કરેલો વિકાસ છે. કવિ અહીં, સૂક્ષ્મ રીતે, કોઈ પણ સર્જનને માટે અનિવાર્ય એવા વિસર્જન(absence)ની આપણને કાવ્યાત્મક પ્રતીતિ કરાવે છે. કોઈ પણ પદાર્થને વૈશ્વિક ફલક પર સ્થાપીને જુઓ તો એ એનાં સંકુચિત પરિમાણો છોડીને શૂન્યના મહિમાથી મણ્ડિત થઈ જાય. આપણા ભાવજગતનાં સંવેદનોને પણ વિરાટ શૂન્યના મહિમાથી કવિ આ રીતે મણ્ડિત કરે છે. કવિ, સ્વભાવે કરીને જ, નામહીન કેન્દ્રમાં જ વાસ કરી શકે. પણ એ કેન્દ્ર તો સર્વત્ર છે, ને માટે જ એનો વ્યાસ ક્યાંય નથી. આવું કેન્દ્ર કાવ્યનું ઉદ્ભવસ્થાન છે. ભૌતિક પદાર્થો એ કેન્દ્રમાંથી નવું તેજ પામીને, કેવળ તેજ રૂપે, તરવરી રહે છે. કવિની આ કાવ્યસર્જનની લીલા (જગતમાં આ લીલા રચવા જેવો બીજો પુરુષાર્થ કયો છે?) મૌનમાંથી જન્મેલા શબ્દ દ્વારા શૂન્યતા અને પૂર્ણતાનો સંગમ રચીને તીર્થવતી બને છે.

પેર્સની આ પછીની રચના Vents (Winds) 1946માં પ્રકટ થઈ. રવીન્દ્રનાથે પ્રયોજેલો શબ્દ 'અવકાશરસ' અહીં વાપરીને કહીએ તો આ મહાકાવ્યનો મુખ્ય રસ તે અવકાશરસ છે. એવા ઉભયાન્વયી વ્યાપમાં આખું વિશ્વ સમાઈ જાય છે. પવનના જેવી સર્વવ્યાપી કાળહીન ગતિએ આગળ વધતી એ કવિતા એની પાછળ જે પદચિહ્નો મૂકી જાય છે તેને જો ઉકેલવા બેસીએ તો માનવસંસ્કૃતિનાં ઘણાં દૃશ્યો, ઊથલપાથલો વરતાઈ આવશે. ચાર સર્ગમાં વહેંચાયેલું આ મહાકાવ્ય માનવના ઉત્થાનપતનના ચક્રાકાર ઇતિહાસને આલેખે છે. ઘણા એમાં કવિના આશાવાદને જુએ છે ને આખું કાવ્ય અમેરિકાને બિરદાવવા લખ્યું છે એમ પણ કેટલાક ઘટાવવા મથે છે. કવિના કાવ્યનો આવો રહસ્યસંકોચ કોઈ રીતે ઉચિત નથી.

એલિયટના પોકળ માનવીની જેમ પેર્સ તણખલાનો માનવ – straw man of the straw year – આપણી સમક્ષ રજૂ કરે છે. પહેલા સર્ગમાં મૃત અને શુષ્ક વસ્તુઓનાં વર્ણનથી કાવ્યની શરૂઆત થાય છે. જે મૃત અને શુષ્ક છે તે પવનની પાંખે ચઢીને અવકાશમાં ફેંકાઈ જાય છે. પવનની દાતરડા જેવી દૃષ્ટિ બધે વીંઝાઈને બધું લણી લે છે, ને પછી કવિ બધું નવેસરથી રચવાનો સંકલ્પ કરે છે. આ પવનોમાંથી ફરી એક માનવાકૃતિ ઊપસી આવતી દેખાય છે ને એનાં ચરણો નવા પ્રસ્થાન માટે ધરતી પર મંડાઈ ચૂક્યાં છે. કવિએ કરેલું પુસ્તકાલયનું વર્ણન (Cemetery of mummified ideas, untold sediment of books) અવિસ્મરણીય બની રહે છે. વિશ્વભરમાં વ્યાપી રહેલી પ્રચણ્ડ અરાજકતા આ મરુતોની અંગુલિથી જાણે ફરી નવું ઋત પ્રાપ્ત કરીને વિશ્વ રૂપે આવિર્ભૂત થાય છે. આ પહેલા સર્ગમાં મરુતો, આ અરાજકતા જોતા ઈશ્વરના ચિત્કારની જેમ, સૃષ્ટિ પરથી વહ્યા જાય છે. બીજા સર્ગમાં અમેરિકા વિશેના ગર્ભિત નિર્દેશો છે અને પૃથ્વી પર નમી આવેલી નવા યુગની સાંજનું વર્ણન છે. કવિ પોતે કહે છે તેમ આ કાવ્યમાં એમણે જાણે એક આથમતા યુગ સાથે સંકેતસ્થાને છૂપું મિલન ગોઠવ્યું છે. ત્રીજા સર્ગમાં વિજેતાઓ અને શાસકોની વાત આવે છે ને મનુષ્યને વિશે ઊભી થયેલી કટોકટીનો ખ્યાલ આપીને પેર્સ આવી પરિસ્થિતિમાં કવિનાં ગૌરવ અને જવાબદારીને પ્રકટ કરે છે. આ સમસ્યા વિશેનો આખરી નિર્ણય કવિની નિગાહ નીચે જ આવી શકે એમ અહીં પેર્સ કહે છે. ચોથા સર્ગમાં પ્રત્યાવર્તનની યાત્રાનું વર્ણન છે. પવન વસ્તુજગતને વિખેરી નાખી શકે છે તેમ એને દૃઢ કરીને સ્થાપી પણ શકે છે. આ પુનઃપ્રતિષ્ઠા ચોથા સર્ગનો વિષય છે. આવા મહાકાવ્યનો સાર ન આપી શકાય. અપૂર્વ બળવાળાં, ઊર્મિનો ભેજ શોષી લીધેલાં ને વિદ્યુતના પ્રવાહથી રણઝણી ઊઠીને તણખાં વેરતાં હોય એવાં કલ્પનોની વચ્ચેનો અન્વય કવિ આપતા નથી. કવિની આ મધ્યમપદલોપી શૈલીને કારણે ગદ્યમાં સંક્રાન્ત થઈ શકે એવો અર્થ કાવ્યમાં શોધનારને આ કાવ્ય ભારોભાર દુર્બોધ લાગે તો નવાઈ નહીં. આવી દુર્બોધતા છતાં, પ્રચણ્ડ વ્યાપવાળા મરુતોનો સ્પર્શ તો આપણા ક્ષીણ મન્દપ્રાણ ભાવોચ્છ્વાસને આ કાવ્ય કરાવી જ જાય છે. કવિ અને આ મરુતો અહીં catalysisનું કામ કરે છે. આ મરુતોને કારણે

મરણાસન્નનો મોક્ષ થાય છે ને સર્જનની નવી ભૂમિકા રચાય છે. પણ આ વ્યાપાર દરમિયાન મરુતો તો અવિકારી જ છે. સાચા કાવ્યનો કવિ પણ આમ જ અવિકારી રહે.

પેર્સની છેલ્લી કૃતિ Seamarksના થોડા ખણ્ડ Wallace Fowlieએ અંગ્રેજીમાં અનુવાદ કરીને પ્રકટ કર્યા છે. એમાં શબ્દને કવિ tide marks કહીને ઓળખાવે છે. કવિના શબ્દોમાં કહીએ તો આજ પહેલાં કદિ ન ગવાયેલું એવું આ સાગરગીત છે ને તે માનવમાં રહેલો સાગર જ ગાય છે. ઘણા લાંબા સમયથી આ ન રચાયેલા કાવ્યની સૌરભ કવિના શબ્દોમાંથી સ્ફુર્યા કરતી હતી. એનાથી જ વ્યાકુળ બનીને કવિએ આ કાવ્ય રચ્યું છે. સમુદ્રના ભરતીઓટના લય સાથે માનવની મૌનવૃત્તિના ભરતીઓટના લયને કવિએ નિરૂપ્યો છે. સમુદ્રના જેટલી જ પ્રચુરતાનો ગુણ ધરાવતું આ કાવ્ય કવિની પ્રતિભાના પ્રખર મધ્યાહ્નને જ પ્રકટ કરે છે. વિરાટ તત્ત્વો સાથેની વેદના, ઋષિઓની અન્તરંગ અપરોક્ષ નિકટતા, જાણે અહીં ફરી વાર, ત્યાર પછીના માનવ જાતિના વિવિધ સંકુલ અનુભવોથી શબલિત અને સમૃદ્ધ બની પ્રકટ થાય છે.

ક્ષિતિજ: ડિસેમ્બર, 1960

અનુર્વરા ભૂમિની ઉર્વરા કવિતા

Last season's fruit is eaten
And the fulfilled beast shall kick the empty pail.
for last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.

– T. S. Eilot

1

'On Poetry and Poets' નામના, 1957માં પ્રસિદ્ધ થયેલા, નિબન્ધસંગ્રહમાં પોતાની વિવેચનપ્રવૃત્તિને સમજાવતાં એલિયટે આમ કહ્યું છે: 'મારું મોટા ભાગનું સાહિત્યિક વિવેચન (મારા લખાણમાંની કેટલીક સંજ્ઞાઓને દુનિયામાં હદથી જાદે સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. મારે માટે એ મૂંઝવણભરી પરિસ્થિતિ છે.) મારા પર જેમનો પ્રભાવ પડ્યો છે એવા કવિઓ અને કવિનાટ્યકારો વિશેના નિબન્ધોના સ્વરૂપનું છે. મારી અંગત કાવ્યરચનાની પ્રવૃત્તિની એ ગૌણ નીપજ છે, અથવા તો મારી કાવ્યરચના પરત્વે મારે જે કાંઈ વિચારવું પડ્યું તેનો જ એ વિસ્તાર છે એમ કહું તો પણ ચાલે...એઝરા પાઉંડની ને મારી વિવેચનપ્રવૃત્તિમાં આટલી સમાનતા છે: એનાં સિદ્ધિ-મર્યાદાનો સાચો ખ્યાલ એને મારી રચેલી કવિતાની જોડાજોડ મૂકીને જોવાથી જ આવે છે.'

એલિયટની કવિતાનો વિચાર કરતી વેળાએ એમના આ વિધાનનું સ્મરણ કરીને એની કાવ્યવિવેચના દ્વારા એણે પોતાને અભિમત એવી જે કાવ્યવિભાવના સ્થાપી છે તે જાણી લઈએ. બહુ થોડા કવિઓ, પોતે નિપજાવેલા કાવ્યસિદ્ધાન્તને સાર્થક ઠરાવે એવી, કવિતાઓ આપી શક્યા છે. એવા વિરલ કવિઓમાં એલિયટનું સ્થાન છે.

માનસવિજ્ઞાન, નૃવંશવિદ્યા, પુરાતત્ત્વવિદ્યાનાં ક્ષેત્રોમાં થયેલા નોંધપાત્ર વિકાસને કારણે આપણે માટે ભૂતકાળ હવે સ્મૃતિવિસ્મૃતિના મિશ્રણરૂપ કશીક ધૂંધળી વસ્તુ જેવો રહ્યો નથી. ભૂતકાળને વિશેની વધેલી સ્પષ્ટતા આપણી જવાબદારીને વધારે છે, એનો ભાર આપણા વર્તમાન પર વરતાય છે ને આપણું ભાવિ પણ એથી અસ્પૃશ્ય રહેતું નથી. આથી આજના કવિને પણ વિદગ્ધ બન્યા વિના છૂટકો નથી. એના એક શબ્દ પાછળ એની ગ્રહિષ્ણુ ચેતનાએ સમગ્ર જીવનમાંથી સદોદ્યત રહીને ઝીલેલા સંસ્કારોનું બળ રહ્યું હોય છે. આથી આપણા યુગમાં આગલી હરોળના બૌદ્ધિકો કે સર્જકો પોતપોતાના કાર્યક્ષેત્રને જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓથી અસ્પૃષ્ટ રાખે તે પરવડવાનું નથી. એથી તો એમના કાર્યમાંથી કૌવત જ ચાલ્યું જશે. જ્ઞાનની વિભિન્ન શાખાઓ એકબીજા પર, અર્ધસમ્પ્રજ્ઞાતપણે, જે પ્રભાવ પાડતી હોય છે એનો લાભ જો આપણે જતો કરીશું તો આપણી પ્રવૃત્તિઓ ધીમે ધીમે ઠાલી બનતી જશે.

આથી આજનો કવિ એના જમાનાની જ નહિ, પણ માનવજાતિના સમગ્ર ઇતિહાસની અભિજ્ઞતા કેળવે તે અનિવાર્ય બની રહે છે. આવી અભિજ્ઞતાથી જેની ચેતના સમૃદ્ધ બની નથી તે આજના યુગને માટેનો શબ્દ ઘડવાની યોગ્યતા ધરાવે છે એમ નહિ કહી શકાય. આવી જવાબદારીના ભાન સાથે, એને અંગેની જરૂરી સજ્જતા સાથે એલિયટે એમની કાવ્યપ્રવૃત્તિ આદરી હતી આથી કવિપદનો મહિમા એમને હાથે વધ્યો.

2

ફ્રેન્ચ કવિ Jules Laforgue એના સમકાલીન કવિ Corbiere વિશે કહે છેઃ Too deeply a poet to be poetic. આ વિધાન એલિયટને પણ લાગુ પાડી શકાય. રોમેન્ટિક શૈલીના કવિઓમાં જે કવિતાઈ હોય છે તે એની કવિતામાં નથી. જે કવિઓ પોતાની વૈયક્તિક વિલક્ષણતાઓના લીલાક્ષેત્ર રૂપે કવિતાને જુએ છે તે કવિઓ વિશે એલિયટ આકરા શબ્દો વાપરે છે. પોતાના વ્યક્તિત્વને અંગેની આળપંપાળમાંથી ન છૂટી શકનાર કવિ બની શકે નહિ. એનું વ્યક્તિત્વ અન્ય કાચી સામગ્રી પૈકીની એક સામગ્રી જ છે. વ્યક્તિત્વ જો આક્રમક સ્વરૂપનું હોય તો સંવેદનાનું વક્રીભવન થાય, છબિ વિશદ ને સુરેખ ન બને.

એલિયટને પણ, વાલેરીની જેમ, પ્રેરણા પર ઝાઝો ઇતબાર નથી. ચેતનાની જે સન્નદ્ધ અવસ્થા કવિને પક્ષે અપેક્ષિત છે તેમાં આવી કશી પરવશતા કે વિવશતા ન જ નભી શકે તે દેખીતું છે. આથી એલિયટ પૂરેપૂરી સભાનતા કેળવીને કાવ્યરચના કરે છે. આપણા યુગમાં કાવ્યનાં લક્ષણ અને કાર્યક્ષેત્ર વિશે એમણે ઠીકઠીક વિચાર્યું છે. આપણી સર્વ શક્તિઓના દક્ષતાથી કરેલા વિનિયોગથી જ સારું કાવ્ય રચી શકાય. કાવ્ય નરી તરંગલીલા કે પ્રયોગખોરી નથી. એ એક ગમ્ભીર પ્રવૃત્તિ છે.

એમની કવિતામાં પ્રાકૃતિક સૌન્દર્યનાં વર્ણનો કે આત્મલક્ષી ઊમિર્નાં આલેખનો ભાગ્યે જ જોવા મળશે. ધર્મનો રણકાર એમની કવિતામાંથી સંભળાય છે ખરો, પણ આ ધર્મ તે કશી સામ્પ્રદાયિકતા નથી, એ પણ રસસંવેદનાની એક મૂલ્યવાન સામગ્રી કે આલમ્બનરૂપે જ આ કાવ્યસૃષ્ટિમાં સ્થાન પામે છે. દાન્તેની કવિતા વિશે વિચારતાં એમણે જે કહ્યું છે તે એમની કવિતા વિશે પણ કહી શકાયઃ કવિ કદર્ય, ભયાવહ કે જુગુપ્સાજનકની ચર્વણા કરતો હોય તો એને સૌન્દર્યની સાધના માટેની એક અનિવાર્ય એવી પૂર્વભૂમિકા રૂપે જ લેખવું જોઈએ. પણ દાન્તે જેવો કોઈ વિરલો જ કદર્યથી સૌન્દર્ય સુધીની યાત્રા પૂરી કરી શકે છે. પણ કદાચ આપણા યુગમાં કદર્યથી સૌન્દર્ય સુધીની યાત્રા પૂરી કરવાનું એટલું સહેલું રહ્યું નથી. આથી જેઓ કશી મુશ્કેલી વેઠ્યા વિના, હસ્તામલકવત્, સૌન્દર્યને સિદ્ધ કર્યાનો દાવો કરે છે તેમને વિશે સંદેહ જ ઉદ્ભવે. કાળના અખણ્ડ પ્રવાહના સાતત્યને જાળવી રાખવા મથતી ચેતના એકાંગી દૃષ્ટિબિન્દુ સ્વીકારી ન જ શકે. જે તૂટક તૂટક કે ખણ્ડ રૂપે જોતાં વરવું લાગે તે એના સાચા સન્દર્ભમાં જોતાં કદાચ વરવું નહિ લાગે. એલિયટની કાવ્યપ્રવૃત્તિમાં તથા કાવ્યવિવેચનમાં આ સમગ્રતાનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો છે. આ દૃષ્ટિનો લાભ એ છે કે કાળના ન રુચે એવા અંશમાંથી ભાગી છૂટીને જૂઠી ઊમિર્રમણામાં રાચવાનું વલણ જરાય પોષણ પામતું નથી. વળી કાળના વહ્યે જવાથી જે પરિવર્તન થતું રહે છે તેને સમગ્રતાના સન્દર્ભમાં જોવાથી નિઃસારતાની લાગણી કે એમાંથી ઊભા થતા કૃતક્ નિર્વેદમાં કવિ સરી પડતો નથી.

પણ આપણા નસીબમાં તો વર્તમાનની સૂચ્યગ્રભૂમિ જ છે. એ ભૂમિ પરથી ભૂતકાળને જોવો ને આત્મસાત્ કરવો એ એક મોટી સમસ્યા છે. જો કવિ આ રીતે ભૂતકાળને આત્મસાત્ કરતો નથી તો એના વર્તમાનનું

પણું પૂરું રૂપ ઘડી શકાતું નથી. આ સમસ્યાનો પ્રયત્ન એમની કાવ્યરચનામાં દેખાય છે.

સંસ્કૃતિ પાકટ બને છે ત્યારે ધીમે ધીમે વિરતિમાં ફેરવાતી જાય છે; આ વિરતિમાંથી ધીમે ધીમે કશીક અકળ ભીતિ ઊપજે છે. એ ભીતિ અકળ છે કારણ કે એનાં ઉદ્દીપન – આલમ્બનનો આપણે અહેવાલ આપી શકતા નથી. પણ આ ભીતિ આપણા સમસ્ત માનવ્યને, આપણી બધી શક્તિઓને પડકાર ફેંકે છે. એની સામે છાતી કાઢીને ઊભા રહેવાથી જ આપણને આપણા ગૌરવની ઉપલબ્ધિ થાય છે. આ ત્રણ સોપાન એલિયટે આ મુજબ માંડી આપ્યાં છે: Boredom and the horror and the glory. પણ બહુ થોડા ત્રીજું પગલું ભરી શકે છે.

એલિયટની પ્રારમ્ભની કવિતામાં વ્યંગની તીક્ષ્ણતા છે. આ વ્યંગમાં સૂક્ષ્મતા છે. લોકડિયાંનાં જીવનની તુચ્છતા ને અર્થહીનતાને કશીક ઊંચી ભૂમિકા પર રહીને જોનારમાં, પોતાની ઉચ્ચતાના ભાનને કારણે, જે તોછડાઈ ને અમાનુષીપણું હોય છે તે એલિયટમાં નથી. આ વ્યંગની પાછળ વેદના રહેલી છે. એ વેદના કશી અંગત લાગણી નથી; જો એવું હોત તો, રોમેન્ટિક કવિઓમાં હોય છે તેવી, ઊર્મિવિવશતાથી એમની કવિતાનું પોત ફિસ્સું પડી ગયું હોત. શક્ય તેટલી બિનંગતતા કેળવવી એલિયટને મતે અભીષ્ટ છે. એલિયટ માને છે કે કાવ્ય વેદનામાંથી ઉદ્‌ભવે છે. શોકને કારણે આવતી સંક્ષુબ્ધતામાંથી મુક્ત થવા માટે કવિ શ્લોક રચતો હોય છે. પણ જે મહત્ત્વનું છે તે શોકનું શ્લોકમાં થતું રૂપાન્તર. દરેક કવિ આ રૂપાન્તર સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે '(...to metamorphose private failures and disappointments'). આ રૂપાન્તરની મથામણનો ઇતિહાસ જ કવિનું જીવન, એનાથી જ એનું કવિ તરીકેનું વ્યક્તિત્વ ઘડાય છે એમ એલિયટ માને છે: '... the struggle – which alone constitutes life for the poet – to transmute his personal and private agonies into something rich and strange, something universal and personal.' એલિયટની કવિતામાં સંયત વેદનાનું ગૌરવ જેટલે અંશે છે તેટલે અંશે હર્ષ કે પ્રફુલ્લતા નથી એમ કેટલાક વિવેચકોએ નોંધ્યું છે. સૂક્ષ્મ સંવેદનશીલતા ધરાવનારાને વેદના ભોગવ્યે જ છૂટકો. આર્નલ્ડની કવિતા પાંખી પડી જાય છે એનું કારણ આપતાં એલિયટ કહે છે કે આર્નલ્ડમાં 'discipline of culture' છે, પણ 'discipline of suffering' નથી. વેદના બે પ્રકારની હોય છે: સક્રિય અને નિષ્ક્રિય. આધ્યાત્મિક વન્ધ્યતાની વેદનામાં લાચારી ને નિષ્ક્રિયતા હોય છે; પણ પોતાનું ક્રમશઃ રૂપાન્તર સિદ્ધ કરવાને મથનારને જે યાતના ભોગવવી પડે છે તે એના પર બહારથી લાદવામાં આવતી નથી; એ પોતે સ્વેચ્છાએ, એના વિકાસની એક અભીષ્ટ અવાન્તર સ્થિતિ રૂપે, એને સ્વીકારતો હોય છે. આ વેદના કેવળ અંગત ભૂમિકા પર રહેતી નથી. એ વેદના દ્વારા જ આપણે સમસ્ત માનવીય સન્દર્ભને અને અન્તે માનવીમાત્રની નિયતિને ઓળખતા થઈએ છીએ. આ ભૂમિકાએ એ વેદનાના વ્યાપક રહસ્યને બાધક નીવડતું અંગત લાગણીનું તત્ત્વ ચળાઈ જાય છે ને એને પરિણામે એ વેદનાના રૂપને આપણે વિશદ કરી શકીએ છીએ. આમ વિષાદ વિશદ બનીને આપણી ચેતનાનો ઉત્કર્ષ સાધી આપે છે. એલિયટે એના પ્રખ્યાત નિબન્ધ Tradition and the Individual Talent'માં કહ્યું છે તે બહુ સૂચક છે: 'The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates.' એલિયટનો બિનંગતતા માટેનો આગ્રહ નાટ્યસ્વરૂપમાં રહેલી વસ્તુલક્ષિતા તરફ એમને પહેલેથી જ આકર્ષતો રહ્યો છે. એમની મોટા ભાગની કવિતામાં કોઈ એકાદ પાત્ર કે છૂટાંછૂટાં પાત્રો દ્વારા રચેલો સન્દર્ભ જોવામાં આવે છે. આથી કાવ્યમાંની ઉક્તિઓ આત્મલક્ષી કે અંગત બની રહેવાની મર્યાદામાંથી ઊગરી જાય છે. આથી જ જ્યારે 'The Waste Land'નો વક્તા Tiresias કહે છે: 'And I Tiresias have foresuffered all...' ત્યારે 'હું' પછી તરત પાત્રનું નામ મૂકવાથી 'હું'ના સંકેતનો કાવ્યોચિત રીતે વિસ્તાર થાય છે, નાટ્યક્ષમતાનું તત્ત્વ પણ

એમાં પ્રવેશે છે. 'પ્રૂફ્રોક'નો નાયક પણ પોતાના વ્યક્તિત્વના બે અંશો 'you and I' વચ્ચે સંવાદ યોજે છે. 'હું'માંથી જો કવિ મુક્તિ નથી મેળવતો તો પોતાના અહમ્‌ના સાંકડા કારાગારમાં પુરાઈ રહે છે, ને કવિને તો આ પરિસ્થિતિ વિઘાતક જ નીવડે. આપણે બધા જ જો કારાગારમાં હોઈએ તો આપણે કારાગારમાં છીએ એ પરિસ્થિતિનું આપણને ભાન કોણ કરાવે? માટે કવિએ તો મુક્તિ મેળવી લેવી જ જોઈએ. આમ છતાં કારાગારમાં રહેલાની સાથે કવિ પોતાની અભિન્નતા તો જુએ જ છે. જો એવું ન હોય તો કવિ પારકો બની જાય, એ બીજાઓ પ્રત્યે દયા પ્રગટ કરે ને દયા સ્વમાનીને ખપે નહીં. આથી જ એલિયટ કહે છે:

> We think of the key, each in his prison
> Thinking of the key, each confirms a prison...

કાવ્ય વેદના દ્વારા જ મળે, ને વેદનામાં જ કાવ્યની સામગ્રી ઉપલબ્ધ થાય એ દૃષ્ટિબિન્દુની મર્યાદા પાછળથી એલિયટે સ્વીકારી જ છે. પણ સાહિત્યના ઇતિહાસને જોઈશું તો કશીક પાયામાં રહેલી વેદનાને કારણે જ સર્વસ્પર્શી વ્યાપકતા, ઊંડાણ, નાટ્યક્ષમતા સાહિત્યમાં આવ્યાં છે.

સર્જકને જે લાગણી જોડે લેવાદેવા છે તે અમુક પરિસ્થિતિ જોડે સમ્બન્ધ ધરાવનારી, વ્યવહારજીવનમાં અનુભવાતી, લાગણીઓ નથી. એ અવસ્થામાં તો એને એનું આગવું રૂપ જ પ્રાપ્ત થયું નથી હોતું. આથી એલિયટ આ લાગણીઓ વિશે કહે છે કે '(They are) inhering for the writer in particular words or phrases or images.' વ્યવહારજીવનમાં એક વ્યક્તિ તરીકે એ અનેક પ્રકારની લાગણીઓ અનુભવે છે. એ લાગણીઓ સર્વસામાન્ય સ્વરૂપની હોય છે; પણ કવિ તરીકે એ એક લાગણી અને બીજી લાગણીનો સમ્બન્ધ પોતાની કલ્પના વડે જોડીને, વ્યવહારમાં જોવામાં આવે છે તેથી જુદો – 'અલૌકિક', સન્દર્ભ રચે છે. આ કલ્પનાથી સ્થાપેલો અનુભવ અને અનુભવ વચ્ચેનો અન્વય એક નવું જ રૂપ પ્રકટાવે છે. આ અન્વયને પરિણામે રચાતા વિશિષ્ટ સન્દર્ભથી જ એલિયટ જેને 'new art emotion' કહે છે તે નિષ્પન્ન થાય છે.

કવિના ચિત્તમાં અનેકવિધ લાગણીઓ, કલ્પનો, સંસ્કારો સંગ્રહાતાં રહે છે. આ બધાં છૂટાંછૂટાં કણ રૂપે રહ્યાં હોય છે ને એ બધાંને સ્ફટિકને રૂપે બાંધે એવું તત્ત્વ ઉત્પન્ન થતાં એમને વિશિષ્ટ આકાર પ્રાપ્ત થાય છે. કવિના ચિત્તમાં આ પ્રક્રિયા સતત ચાલ્યા જ કરે છે. કવિ કોઈ વિશિષ્ટ પ્રકારના કે અસાધારણ અનુભવની શોધમાં નીકળતો નથી. દૈનંદિનીય અનુભવમાંથી જ આ સ્ફટિક બંધાતો હોય છે. કવિની ચેતના વિકીર્ણ ને વિક્ષિપ્ત અંશોને એકત્રિત કરીને વિશિષ્ટ રૂપમાં સુગ્રથિત કરવાની શક્તિ ધરાવે છે. એલિયટને મતે આ 'unified sensibility' એ ચિત્તનો સ્વભાવ જ છે. એ અનુભવો કે પ્રતિભાવોને જુદા પાડીને વર્ગીકરણ કરતી નથી; પણ એ અનુભવો વચ્ચેના વાસ્તવિક કે શક્ય એવા અન્વયને એ સદા સિદ્ધ કરતી રહે છે. એ અનુભવોની એકબીજાના પર થતી અસરને એ વિકસાવી આપે છે.

બોદલેરે 'Correspondences' નામના કાવ્યમાં આપણા ચૈતસિક ભાવોનાં પ્રતિરૂપો બાહ્ય જગતમાંથી શોધી કાઢવાની કવિચિત્તની પ્રક્રિયાનો નિર્દેશ કર્યો છે. એલિયટ આ પ્રતિરૂપને 'objective correlative' કહીને ઓળખાવે છે. કળામાં ઊર્મિને અભિવ્યક્ત કરવાની આ એક જ રીત છે: એ ઊર્મિને માટેનું વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપ શોધી કાઢવું. બીજી રીતે કહીએ તો એને માટે વિશિષ્ટ સન્દર્ભ રચીને, પ્રસંગોની હારમાળા ગૂંથીને (એ પ્રસંગો એ વિશિષ્ટ ઊર્મિના સંકેતરૂપ બની રહે એ રીતે) આ પ્રતિરૂપનું નિર્માણ કવિએ કરવું જોઈએ. આથી જ ઊર્મિના નિરૂપણમાં વસ્તુલક્ષિતા ને નાટ્યક્ષમતા આવે છે, ને એલિયટને એનો આગ્રહ છે. એમના

પદ્યનાટક તરફના, પહેલેથી જ વરતાતા, ઝોકની પાછળ પણ એમનું આ વલણ જ કામ કરી રહ્યું હોય એમ લાગે છે. આ પ્રતિરૂપ એવી રીતે યોજવું જોઈએ કે એ આખરે અપરોક્ષ એવી ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનામાં પરિણમે.

આ પ્રતિરૂપની મદદથી જ વિચારોને સંવેદનામાં પલટી નાખી શકાય છે. આ પ્રતિરૂપની યોજનાથી પદાર્થો પ્રતીકરૂપ બની જાય છે ને એમના સામાન્ય સંકેતથી જુદો, વિશિષ્ટ સંકેત, એમને પ્રાપ્ત થાય છે. આ આખી પ્રક્રિયા કોલરિજ જેને 'synthetic power of imagination' કહે છે તે જ છે. એલિયટ એને 'mechanism of sensibility' કહીને ઓળખાવે છે. એલિયટ જુદાજુદા અનુભવો એકબીજામાં ભળીને કશીક રાસાયણિક પ્રક્રિયાથી નવે જ રૂપે પ્રકટ થાય એના પર '(amalgamating experience') ભાર મૂકે છે.

કવિચિત્તમાંની આ સામગ્રીનું એકરૂપથી રસાઈ જવું કેટલી ઉત્કટતાની માત્રાએ ને કેટલા દબાણથી થાય છે તે મહત્ત્વનું છે. આ અનુભવોનો સંશ્લેષ લાગણીઓની ઉત્કટતાને કારણે નહીં પણ કવિચિત્તમાં એને ભેગા લાવવાને માટેની અનિવાર્યતા ઊભી કરનાર તત્ત્વને આભારી છે. આમ લાગણીઓ એકબીજા વડે સંસ્કારાઈને નવું જ રૂપ પામતી રહે છે.

એલિયટે એક સ્થળે કહ્યું છે: 'The poem which is absolutely original is absolutely bad.' પોતાની ચેતનાને કુંવારી રાખીને, સમકાલીન સાહિત્યિક ને સાંસ્કારિક વાતાવરણને આત્મસાત્ કર્યા વિના, પોતાની જ ભાષાની સમસ્ત કાવ્યપરમ્પરાને આત્મસાત્ કર્યા વિના, કોઈ કશું સત્ત્વશાળી સરજી શકે નહીં. સાચી કળા ખરું જોતાં અપૌરુષેય હોય છે. પ્રતિભાનું એક લક્ષણ એ છે કે એ પોતાનામાં ઘણું બધું સમાવિષ્ટ કરી શકે છે, એક સાથે ઘણા યુગની ચેતનાને એ પુનરુજ્જીવિત કરી શકે છે. આ રીતે એ જે સમગ્ર ચિત્ર ઉપસાવી આપે છે તે કાળના પરિમાણને ઉલ્લંઘી જાય છે '(a pattern of timeless moments'). પ્રથમ દૃષ્ટિએ વિસંગત કે વિરોધી લાગતાં તત્ત્વોને પણ એ એક વિશાળ સમવાયમાં રસી લે છે.

એક અર્થમાં સાહિત્યના સર્જનની ધારા અખણ્ડ ચાલી આવે છે. સર્જકે સર્જકે એનું અનુસન્ધાન થતું રહે છે. એ ધારાને સમગ્રતયા ઝીલી શકે ને એને અગ્રસર કરી શકે એવું દરેક સર્જકનું ગજું હોવું જોઈએ. આથી સાહિત્યનું વિવેચન એ કોઈ પ્રાસંગિક ઘટના નથી, એને સર્જનની સમસ્ત ધારાના અનુલક્ષમાં જોવું જોઈએ. આ માટે એલિયટે 'The Sacred Wood'માં કહ્યું છે: 'It is part of the business of the critic...to see literature steadily and to see it whole; and this is eminently to see it NOT as consecrated by time, but to see it beyond time; to see the best work of our time and the best work of twentyfive hundred years ago with the same eyes.'

સર્જક દ્વૈપાયન બનીને પોતાની ચેતનાને નિલિર્પ્ત રાખી શકે નહિ. એની પહેલાંના – પાંચ, પાંચસો કે પાંચહજાર વર્ષ પહેલાંનાં – સર્જકોની સર્જનપ્રક્રિયા સાથે એ પોતાને સંકળાયેલો જુએ છે. એ સમસ્તનો એ વારસો ભોગવે છે. પણ એ વારસો ભોગવવાની એની શક્તિ અને રીત એની સર્જક તરીકેની વિશિષ્ટતા અને મર્યાદાને છતાં કરે છે. એલિયટને મતે કવિ કેવી રીતે આ વારસો ભોગવે છે, પોતાની કૃતિમાં બીજાની સામગ્રીને કેવી રીતે ઉછીની લઈને વાપરે છે એ પણ એના કવિત્વની એક મહત્ત્વની કસોટી છે. કાચા કવિઓ નરી અનુકૃતિ કરી છૂટે છે, પાકા કવિઓ ખૂબીથી ચોરે છે, કુકવિઓ જે ઉછીનું લે છે તેને વિકૃત કરી મૂકે છે ને સુકવિઓ જે ઉછીનું લે છે તેમાંથી એથી વધુ સારી, અથવા વધુ સારી નહીં તો કંઈક વિશિષ્ટ સ્વરૂપની, કૃતિનું નિર્માણ કરે છે. આ ઉછીનું લેવાની પાછળ સુકવિનો આશય શો હોઈ શકે? એને

સાહિત્યની અખણ્ડ ધારાનું જ્ઞાન છે તે એ ડ્હોળવા માગે છે? સાંધાઓનું રેણ કરીને, સાંધા ન પરખાય એવી રીતે કૃતિ રચવાની એની ચાતુરી એ બતાવવા માગે છે? કે પછી આપણા ઊર્મિજગત અને બુદ્ધિજગતના સર્વ કાળ સુધી વિસ્તરતા સીમાડાને એ પોતાની રચનામાં સમેટી લઈને એને શક્ય તેટલી વ્યાપકતા અર્પવા માગે છે? કદાચ સુકવિ આ સ્વરૂપની વ્યાપકતા સિદ્ધ કરવા જ મથતો હોય છે. આથી એલિયટ કહે છે કે પરમ્પરા કે અનુશ્રુતિનું ઘણું વ્યાપક મહત્ત્વ છે. એ આપમેળે (આપણે અનુગામીઓ છીએ માટે) આવી મળતી નથી, એને ઉપલબ્ધ કરવા માટે પુરુષાર્થ કરવાનો રહે છે. એને માટે આપણામાં ઇતિહાસને અવગત કરવાની સૂઝ હોવી ઘટે. પચ્ચીસીને વટાવ્યા પછી પણ જે કવિ મટી જવા ઇચ્છતો નથી તેને માટે તો એ સાવ અનિવાર્ય છે. એને માટે ભૂતકાળની ભૂતકાલીનતા માત્ર નહીં, પણ એની વર્તમાન પરત્વેની સજીવતાની પણ એને ઝાંખી થવી જોઈએ. આ સૂઝથી લખનાર કેવળ પોતાની જ પેઢીના જીવનના ધબકારને લોહીમાં ઝીલીને લખતો નથી, પણ છેક હોમરથી માંડીને આજ સુધીનું યુરોપનું સમસ્ત સાહિત્ય (ને એમાં પોતાના દેશના પણ સમસ્ત સાહિત્યનો સમાવેશ કરીને) એકી સાથે એના લોહીમાં ધબકતું હોય છે. આ ઇતિહાસ વિશેની સૂઝ એક રીતે કાલાતીત છે તો બીજી રીતે જોતાં એ જુદા જુદા સમયની આગવી મૂર્તિને પણ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. આ બેને સાથે રાખીને સર્જન કરનાર જ સાચા અર્થમાં પરમ્પરાને આત્મસાત્ કરી શક્યો છે એમ કહી શકાય. પરમ્પરાને આ રીતે આત્મસાત્ કર્યા પછી જ એ પોતાના સમય વિશે, એમાં પોતાના ચોક્કસ સ્થાન વિશે ને સમકાલીન સાહિત્યિક આબોહવા વિશે સાચી જાણકારી પામી શકે.

સુકવિ આ રીતે પરમ્પરાને આત્મસાત્ કરે છે ને એ બીજા યુગના કે પોતાના યુગના કવિ પાસેથી જે લે છે તેને અદ્વિતીય એવી અનુભૂતિની અખણ્ડતામાં રસી દે છે, આથી એ ક્યાંકથી ઉખાડેલું લાગતું નથી; પણ કુકવિ આવું રસાયણ સિદ્ધ કરી શકતો નથી, કારણ કે વિક્ષિપ્ત ખણ્ડોને એક અખણ્ડતામાં ધારણ કરી રાખે એવું કશું ધારક બળ એનામાં હોતું નથી. સુકવિ બને ત્યાં સુધી પોતાનાથી દૂરના યુગના, અન્ય ભાષાના ને પોતાનાથી જુદી જ રુચિ ધરાવનારા કવિની સામગ્રી જાણી કરીને લેવાનું પસંદ કરે છે. અન્ય કવિઓની સામગ્રી લેવા પાછળનો હેતુ એમાં રહેલા અર્થની નવી ઇબારતમાં સાચવણી કરવાનો નથી, પણ એને રસાયણથી સમકાલીન બનાવી દેવાનો હોય છે.

આથી મૌલિકતાના સંકેતને સુધારીને સમજી લેવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય છે. એલિયટ કહે છે કે મૌલિક કવિ જીવન પાસે સીધો પહોંચે છે ને પરપ્રત્યયનેય (derivative) કવિ સાહિત્ય પાસે જાય છે એમ કહેવું તે મૌલિકતાની અત્યન્ત છીછરી કસોટી છે, કારણ કે પરપ્રત્યયનેય કવિ તો સાહિત્યને જ જીવન સમજી બેસવાની ભૂલ કરે છે. સાહિત્યકાર જે સામગ્રી ઉછીની લે છે તે ને એનો એ જે ઉપયોગ કરે છે તે – આ બે વચ્ચે વિવેક કરવો ઘટે. જો આપણે અન્ય યુગના હાર્દમાં પ્રવેશી શકીએ તો આપણા યુગના હાર્દમાં પણ પ્રવેશી શકીએ. આથી મૌલિક કવિની પ્રતિભા inclusive છે, exclusive નથી. મહાભારતનો કવિ વ્યાસ જ હોઈ શકે.

કવિની સર્જનપ્રવૃત્તિ શી રીતે વિકાસ સાધતી હોય છે? એના કોઈ નિશ્ચિત નિયમો, અલબત્ત, હોઈ ન શકે. એલિયટને મતે આ વિકાસની પ્રવૃત્તિમાં યુગપત્ બે પ્રક્રિયાઓ ચાલી રહી હોય છે. કવિના ચિત્તમાં ક્રમશઃ અનુભૂતિઓનો સંચય થતો રહે છે.પણ એલિયટ કવિના ચિત્તના પાત્રને વાસુદેવપ્યાલા(tantalus jar) જેવું કલ્પે છે. પાંચ કે દસ વર્ષના ગાળામાં અનુભૂતિઓમાંથી કશુંક સુગ્રથિત ને અખણ્ડ નીપજી આવે છે ને એની અભિવ્યક્તિને માટેની યોગ્ય રીતિ પણ કવિને લાધે છે. પણ જો કવિ કેવળ શ્રેષ્ઠને જ તાકતો હોય, એથી સહેજ પણ ઊણું એને ખપતું નહિ હોય તો અનુભૂતિનો સંચય થયો હોય છતાં એની શ્રેષ્ઠ અભિવ્યક્તિની

રીતિ એને લાધે નહીં ત્યાં સુધી એને થંભી જવું પડે. અનુભૂતિનો આ સંચય મોટે ભાગે અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે, ફલ્ગુ સ્રોતની જેમ, એના ચિત્તમાં થયા કરતો હોય છે. આથી હંમેશાં જ એને એનો ખ્યાલ રહેતો હોય છે એવું નથી. પાંચ કે દસ વર્ષના ગાળા પછી એ એનો ક્યાસ કાઢતો હોય છે. પણ દરમિયાન એની અભિવ્યક્તિની રીતિ માટેની શોધ સતત ચાલ્યા જ કરતી હોવી જોઈએ; એ એની રચનાપદ્ધતિને અનેક રીતે કસોટીએ ચઢાવતો રહેવો જોઈએ જેથી યોગ્ય સમયે એ એના ખપમાં આવે. એલિયટ એને માટે આગ હોલવવાના બંબાનું દૃષ્ટાન્ત આપે છે. એ બંબો કાંઈ રોજના વપરાશની વસ્તુ નથી, પણ જે ઘડીએ જરૂર પડે તે ઘડીએ એ પૂરેપૂરું કામ આપે એ રીતે એને સદા સજ્જ તો રાખવો જ પડે છે. કવિએ પણ આ જ રીતે સદા સજ્જ રહેવું જોઈએ.

આમ કવિ એક બાજુથી રચનાકૌશલ, અભિવ્યક્તિની જુદી જુદી ધાટીઓ, સિદ્ધ કરવા મથ્યા કરતો હોય છે. આ પ્રયત્નો એ પૂરેપૂરી સભાનતાથી ને ખંતપૂર્વક કરતો હોય છે. પોતાના માધ્યમની આ સજ્જતા દરેક કવિની સાધનાનું એક અનિવાર્ય અંગ છે. બીજી બાજુ એ જીવવાની ક્રિયા દરમિયાન, પોતાની વિશિષ્ટ ચેતના દ્વારા, અનુભવો સંચિત કરીને એને પોતાની ચિત્તધાતુમાં આત્મસાત્ કરતો રહે છે. આ અનુભવો કેવળ જીવાતા વહેવારુ જીવનના જ નહીં પણ વાચન-મનનથી ઉદ્‌ભવતા, અન્ય સાથેના સમ્પર્કથી ઉદ્‌ભવતા અનુભવો પણ હોય છે. આ બે સમાન્તર ચાલ્યા કરતી પ્રવૃત્તિઓ કદીક એક બિન્દુએ ભેગી મળી જાય છે. કવિની સર્જનપ્રવૃત્તિમાં આ બે ધારાનું સ્પર્શબિન્દુ ઉત્તમ કૃતિની રચનાની ભૂમિકા બની રહે છે. વર્ષો સુધીના પરિશ્રમથી પોતાના માધ્યમની શક્યતાને તાગવાને માટેનો કરેલો પરિશ્રમ, રચનાપદ્ધતિની નવી નવી ભંગીઓને ચકાસી જોવાને કરેલા પ્રયોગો – આને પરિણામે પ્રાપ્ત કરેલી સજ્જતા અને એને લેખે લગાડે એવો અનુભૂતિસંચયઃ આ બેનો વિરલ યોગ થતાં જે કૃતિ આપણને મળે તેમાં સામગ્રી અને માધ્યમ, સ્વરૂપ અને સંભાર વચ્ચેનો ભેદ સાવ લોપ પામી જાય.

આ સજ્જતા કૃતિના આગવા સત્યનું નિર્માણ કરી આપવામાં લેખે લાગે છે. ભાવને અનુરૂપ પ્રતિરૂપો, પ્રતીકો ને કલ્પનોનો અન્વય આ સત્યની ભૂમિકા પર રચાય છે. તર્કના પ્રમેયના અન્વયમાંથી જેમ આપણે એના ફલિતાર્થ સુધી ક્રમબદ્ધ રીતે પહોંચીએ છીએ તેમ જ પ્રતીક, કલ્પન કે પ્રતિરૂપોના અન્વયમાંથી આપણે કાવ્યના આગવા સત્યને ઉપલબ્ધ કરીએ છીએ. આની પાછળ રહેલી વિધાયક શક્તિને એની આગવી શિસ્તની અપેક્ષા હોય છે. એમાં યદચ્છાનું તત્ત્વ રહ્યું હોતું નથી. કાવ્યમાં વિધાયક શક્તિ આવી શિસ્તથી વ્યાપારશીલ બની હોય છે ત્યારે જ authenticity – પ્રમાણભૂતતાનો ગુણ આવી શકે છે. એલિયટે હંમેશાં આ શિસ્ત પર ભાર મૂક્યો છે, ને એથી જ રોમેન્ટિકોની યદચ્છાને એ કાવ્યને અપકારક લેખે છે. પોતાની સામગ્રીનું સંવિધાન કરવાની શક્તિ (controlling power) જ એલિયટની કવિતામાં આ authenticityનું તત્ત્વ લાવી શકે છે. કાવ્યના ભાવકની યદચ્છાનું પણ આવી કૃતિ નિયન્ત્રણ કરી શકે છે. આ સંવિધાનમાં કોઈ વિજ્ઞાની કે ગણિતજ્ઞ જે બુદ્ધિશક્તિનો વિનિયોગ કરતો હોય છે તે જ બુદ્ધિશક્તિનો, (જરાય ઓછી માત્રામાં નહીં) કવિ ઉપયોગ કરતો હોય છે. કાવ્યમાં બુદ્ધિ જો વ્યાપારશીલ બનતી હોય તો આ રીતે. કાવ્યમાંથી યદચ્છયા અર્થઘટન કરવાની પ્રવૃત્તિ એલિયટને પસંદ નથી. એ રીતે ગદ્યાન્વયના ચોકઠામાં વ્યવસ્થિત રીતે ગોઠવી શકાય એવો શબ્દાર્થ શોધવાની પ્રવૃત્તિ પણ કાવ્યને અન્યાયકર્તા જ નીવડે છે. એલિયટની કવિતાનું પરિશીલન કરતાં પહેલાં કાવ્યરચના માટેની કવિની સજ્જતા વિશેનો એમનો આ ખ્યાલ ધ્યાનમાં રાખવો જરૂરી છે.

એલિયટની કાવ્યાભિવ્યક્તિમાં તિર્યક્તા(indirection), ઊર્મિસંયમ, વ્યંગ, પ્રતીક અને કલ્પનોના અન્વયથી ભાવજગતના મોટા ખણ્ડને આવરી લેવાની રીતિ, વિરોધના પાયા પર રચાયેલા અલંકાર – આટલાં લક્ષણો

ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. ભાષાવિન્યાસમાં ઉપયોગી અંગો પાસેથી, એ વિન્યાસ સાધવા ઉપરાંત, કાવ્યને ઉપકારક એવું કશુંક વિશેષ કામ કઢાવી લેવાની એમનામાં દૃષ્ટિ છે. ઉભયાન્વયીઓ સમ્બન્ધ સ્થાપવા ઉપરાંત કશુંક વિશેષ પણ સિદ્ધ કરતા હોય છે. આ વિશેષને સિદ્ધ કરવાની રીતિ એના બે શબ્દ, પદ કે વાક્ય વચ્ચેના સમ્બન્ધ બાંધવામાં ધર્મ પરથી બીજે જ આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. જે સમ્બન્ધ સ્થપાવાનો છે તેને અંગેની અપેક્ષા જગાડવી, સમ્બન્ધનાં બંને પદ વિશેનું અનુમાન પ્રેરવું, સમ્બન્ધની ભૂમિકા મનમાં રચાય એવી યોજના કરવી – આવું એમાં બનતું હોય છે. આ સમ્બન્ધ, આથી કેવળ શાબ્દિક કે વ્યાકરણગત રહેતો નથી, એ ચૈતસિક ભૂમિકા પર સિદ્ધ થતો હોય છે. વિશિષ્ટ વીગતોના ગુચ્છને એક સંશ્લેષમાં બાંધી આપનાર તત્ત્વ અપ્રકટ રહીને કામ કરતું હોય છે, જુદા જુદા અધ્યાસો-સંસ્કારોનો રણકાર જગાવીને એને એકસૂત્રે પરોવનાર તત્ત્વ પણ વ્યંજનાથી જ સૂચવાતું હોય છે. રચનાપદ્ધતિમાં વાગ્મિતા ને સંયમ એલિયટની કવિતામાં ઓજસ્‌નો ગુણ લાવે છે. આથી દરેક શબ્દની ગુંજાયશ વધે છે, એની ધ્વન્યાત્મકતાનું ક્ષેત્ર વિસ્તરે છે ને સરવાળે આવી બાનીમાં સભરતા ને સામર્થ્ય સિદ્ધ થાય છે.

એલિયટ અને પાઉંડને અર્વાચીન કાવ્યધારાના પ્રવર્તક લેખવામાં આવે છે. આ અર્વાચીનતાનાં કેટલાંક બાહ્ય લક્ષણો પાછળથી બંધાઈ ચૂક્યાં ને કેટલાક કવિયશઃપ્રાર્થી કેવળ એ લક્ષણોની યાદી સામેલ કરવાથી જ અર્વાચીન બની ગયાનો સન્તોષ પણ અનુભવવા લાગ્યા. આ લક્ષણો પૈકી જીવનનાં નિસ્સારતા, તુચ્છતા ને કદર્યતાનું રટણ, અણધાર્યા ને અકાવ્યમય લાગે એવા સાદૃશ્યના પાયા પર રચાતા અલંકારો, અણધારી ને આઘાત આપે એવી બે વીગતોની સહોપસ્થિતિ (juxtaposition), પુરાણકથા, પ્રાચીન તથા સમકાલીન કવિઓની રચનામાંથી ખણ્ડો લઈને એની આજુબાજુ નવા સન્દર્ભની થતી રચના, આને પરિણામે આવતી દુર્બોધતા, મૂઝવીને બે ડગલાં ભાવકને દૂર રાખનારી વિદગ્ધતા ને બૌદ્ધિક ચાતુરી, તળપદી બાની ને રોજ-બ-રોજની વાતચીતની છટાનો કાવ્યબાનીમાં સમાવેશ, ગૌરવપૂર્ણ ને તુચ્છને એકસાથે ગૂંથી લેવાની રીતિ, પદ્યમાં ગદ્યની લઢણોને ઉતારવાનું વલણ – આટલાં તો આજે સૌને સુપરિચિત છે.

એલિયટની કવિતામાં રોજ-બ-રોજની સામાજિક ઘટનાના અહીંતહીં અછડતા ઉલ્લેખને કારણે આવતી સજીવતાભરી ને કાવ્યોપકારક એવી પ્રાસંગિકતાનું તત્ત્વ છે, પણ આ પ્રાસંગિકતા કાવ્યમાં રસાઈ ગયા પછી નરી પ્રાસંગિક રહેતી નથી એ એલિયટની સિદ્ધિ છે. આની જોડાજોડ એલિયટની પ્રખર મેધાના નર્મમર્મ રૂપે દેખાતા ચમકારા પણ આપણે જોઈએ છીએ. એલિયટનાં બહુશ્રુતતા, વ્યુત્પત્તિમત્તા અને એમાંથી નિષ્પન્ન થતી વિદગ્ધતા વિશિષ્ટ સજ્જતા વિનાના વાચકને મૂઝવી મારે છે. પણ આ વિદગ્ધતા કાવ્યમાં શાથી સાભિપ્રાય ઠરે છે તે તપાસવું જોઈએ. એલિયટની કવિતામાં અર્વાચીનનો પ્રાચીન સાથે સમ્બન્ધ જોડીને એક વડે બીજાને અવગત કરવાનો પ્રયત્ન જોવામાં આવે છે. એલિયટ પોતાની ચેતનામાં કેવળ પોતાના જીવનકાળને નહીં પણ મનુષ્યના સમસ્ત ઇતિહાસને સમેટી લેવા ઇચ્છે છે:

'...a lifetime burning in every moment
And not the lifetime of one man only
But of old stones that cannot be deciphered.'

કાળની આ યાત્રા પૂરેપૂરી કર્યા પછી જ આપણને આપણું સાચું સ્થાન લાધે છે. એલિયટ અન્યત્ર ઇતિહાસને આ રીતે ઓળખાવે છે.

'....history is a pattern

Of timeless moments.'

સમયની ખણ્ડચેતના દ્વારા જ કાલાતીતના સ્વરૂપની ઝાંખી કરવા-કરાવવાનો પડકાર દરેક સર્જક ઝીલતો હોય છે. જો સર્જકનું કાઠું આ પ્રમાણથી ઘડાયેલું હોતું નથી તો એ આ પડકાર ઝીલી શકતો નથી. ભૂત અને ભાવી સાથે એકસૂત્ર બનેલો વર્તમાન તે કવિનો સમય છે. એલિયટ એને sensible present કહે છે. આથી વર્તમાનની એક ક્ષણ આપણે એ પહેલાં જે હતા તેનું નવી રીતે આપણને સદા ભાન કરાવતી રહે છે. કાળની આવી સંવિત્તિ માનવીની અનુભૂતિની સળંગસૂત્રતા પ્રગટ કરી આપે છે ને આ રીતે સર્વગ્રાહી દૃષ્ટિબિન્દુ આપણને પ્રાપ્ત થાય છે. પુરાણા અને નવીનને જોડાજોડ મૂકવામાં એઓ બન્ને વચ્ચેનાં સાદૃશ્ય તથા વિરોધને એકસાથે ખપમાં લે છે. એમાં કદીક સાદૃશ્યમાં વિરોધ તો વિરોધમાં સાદૃશ્ય પણ એઓ પ્રકટ કરે છે. આ રીતે યોજાયેલા વિરોધાભાસમાંથી એક નવો સંગતિબોધ નિષ્પન્ન થાય છે.

એલિયટ એકીસાથે અનેકવિધ સામગ્રીનો વિનિયોગ કરવામાં પોતાની શક્તિને કેન્દ્રિત કરે છે: એમના અંગત અનુભવો અને એમાંથી ઊપસી આવતી ભાત, યુદ્ધ, લંડન પરનો બોમ્બમારો, આવા યુગમાં કવિનું કર્તવ્ય, ભાષાનું સ્વરૂપ. જેમ્સ જોય્સની નવલકથા 'યુલિસિસ'ના પુરોવચનમાં જોય્સની રચનાપદ્ધતિને પુરસ્કારતાં એલિયટે જે કહ્યું છે તે એમની પોતાની પદ્ધતિનો જ જાણે અહેવાલ આપતાં કહ્યું હોય એવું લાગે છે: 'પુરાણકથાનો ઉપયોગ કરીને સમકાલીનતા ને પુરાતનતા વચ્ચે સળંગ સમાન્તર સમ્બન્ધની ભૂમિકા રચીને જોય્સ જે પદ્ધતિને અનુસરે છે તે હવે બધાએ અનુસરવા જેવી લાગે છે. એમ કરવાથી સર્જકો અનુકરણ કરે છે એવો આરોપ આવવાનો નથી. વિજ્ઞાનીઓ આગલા વિજ્ઞાનીઓએ કરેલી શોધનો ઉપયોગ સદા કરતા જ આવ્યા છે. એમના પર કોઈ અનુકરણ કર્યાનો આરોપ મૂકે છે? આઇન્સ્ટાઈનની શોધનો ઉપયોગ પોતાના સ્વતન્ત્ર સંશોધન કાર્યમાં કરનાર વિજ્ઞાની નર્યું અનુકરણ કરતો નથી. આપણા સમકાલીન ઇતિહાસમાં પ્રચુર માત્રામાં રહેલાં વ્યર્થતા તથા અરાજકતાને સંયત કરીને નવો ઘાટ આપી એમાં વ્યવસ્થા લાવવા માટે આ પદ્ધતિ અનિવાર્ય બની રહે છે.'

એલિયટે એક સ્થળે કોઈ જોડેની વાતચીતમાં ભૂતકાળની કાવ્યપરમ્પરા વિષે ઉલ્લેખ કરતાં અત્યન્ત અર્થસૂચક વાત કરી હતી: 'Some one said: 'The dead writers are remote from us because we know so much more than they did.' Precisely, and they are that which we know.' આ જ્ઞાનની ભૂમિકા ઉપર સર્જક નવી રચનાની માંડણી કરતો હોય છે. સર્જક પોતાના યુગને ઓળખવાનો સમ્યક્ દૃષ્ટિકોણ પોતાની રચના દ્વારા હંમેશાં શોધતો રહે છે. અનેકવિધ ક્ષેત્રમાં સમાન્તર રીતે તેજ રફતારથી થતો વિકાસ માનવીને મૂઝવી નાંખે છે. એક દાયકામાં સૈકાઓ આપણે સમેટી લઈએ છીએ. આપણા મનમાં બધી કડીઓ બરાબર ગોઠવાય તે પહેલાં તો નવી ઉપલબ્ધિઓ ટોળે વળીને મનના દ્વાર આગળ ઊભી રહી જાય છે. આપણી સંવિત્તિ અખણ્ડ બનાવવાનો આપણો પ્રયત્ન આ કારણે સફળ થતો નથી ને, એલિયટને મતે, સર્જકને માટે તો આવી અખણ્ડ સંવિત્તિ અનિવાર્ય છે, નહિ તો પોતાનાં સમકાલીનોની તૂટકતૂટક ને વિશ્લિષ્ટ સંવેદનાઓને એનું આગવું રૂપ એ શી રીતે આપી શકે? સંવિત્તિની અખણ્ડતાને સિદ્ધ કરવાને એલિયટ 'mythical method' પ્રયોજવાનો અનુરોધ કરે છે, એલિયટ આ હેતુથી પોતાની ચેતનાને જેકોબિયન નાટ્યકારો, ડન જેવા કવિની રચનાઓ, દાન્તેની કાવ્યસૃષ્ટિ અને ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદી કવિઓની રચનાના સમ્પર્કમાં મૂકે છે. એક કાળને બીજા કાળની જોડાજોડ મૂકવાથી એ બે કાળખણ્ડ વચ્ચે એક પ્રકારના dynamic rhythm – સજીવ લયનું ઉદ્‌ભાવન થાય છે. આ લય જ કૃતિની વ્યંજના બની રહીને બંને કાળને સાર્થક કરે છે. આ લયથી જ કવિની સંવિત્તિ અખણ્ડ બને છે ને ભાવક સમક્ષ જે ખણ્ડખણ્ડ હતું તેનું એક અખણ્ડ રૂપ ઉદ્‌ભાસિત થઈ ઊઠે છે. આ પદ્ધતિને એક વિવેચકે

‘technique of retrospective illumination’ કહીને ઓળખાવી છે. એલિયટની સર્જકપ્રતિભા નાટ્યગુણ પ્રકટ કરવા મથે છે. એક રીતે જોઈએ તો કવિમાત્રમાં આ dramatic imagination હોવી જોઈએ. આવી રચનાપદ્ધતિમાં કવિનું વ્યક્તિત્વ બાદ થઈ જાય છે ને નાટકને અપેક્ષિત વસ્તુલક્ષિતાનો પુરસ્કાર કરવામાં આવે છે. એલિયટની કવિતામાં જુદા જુદા કવિઓની પંક્તિઓ, ઉપનિષદ, બાઇબલ કે અન્ય પુરાણકથામાંના અંશો – આ બધાંનો સારો એવો વિનિયોગ થયેલો દેખાય છે. પ્રથમ દૃષ્ટિએ છૂટા છૂટા ખણ્ડોનું સાંધણ કર્યું હોય એવી એની કૃતિ લાગે છે. પણ વાસ્તવમાં જુદા જુદા યુગના, જુદી જુદી આબોહવામાં જીવી ગયેલા અને જુદો મિજાજ ધરાવનારા કવિઓને એકસાથે એક સમવાયમાં ભેગા કરી શકે એવી એલિયટની પ્રતિભાની વ્યાપકતા છે. ભિન્ન ભિન્ન લાગતા ખણ્ડો, કાળના જુદા જુદા ખણ્ડો, જુદાં જુદાં વાતાવરણ – આ બધાંની વચ્ચે એક પ્રકારનો નાટ્યાત્મક સમ્પર્ક સ્થપાય છે. એલિયટની કવિચેતના એ બધાંને એકસાથે ધારણ કરનારી ભૂમિ બની રહે છે, એની પ્રતિભાનું આ ધારક બળ એની પ્રત્યેક રચનામાં વરતાય છે. આગલા સર્વ યુગના કવિમનીષીઓ આવા જ કોઈ સમર્થ કવિની રચનામાં પુનરુજ્જીવિત થવાની વાસના, કદાચ, સેવતા હશે. સાચો કવિ એમની આ વાસનાનો મોક્ષ સાધી આપે છે.

કવિ સાહજિક સૂઝથી કે કશીક ગૂઢ પ્રેરણાને વશ વર્તીને સર્જન કરે તો પૂરતું છે એવો મત એલિયટને સ્વીકાર્ય નથી. મમ્મટે કહ્યું છે તેમ લોકવ્યવહાર અને શાસ્ત્રાદિનું અવેક્ષણ પણ અત્યન્ત જરૂરી છે. એલિયટના કવિ તરીકેના વ્યક્તિત્વનાં બે વિશિષ્ટ લક્ષણો તે એની કુશાગ્ર મેધા અને જેને એક વિવેચકે ‘cosmopolitan sophistication’ કહીને ઓળખાવી છે તે સ્વરૂપની વિદગ્ધતા છે. આ કારણે અનેક દેશની અને જુદા જુદા કાળની સાહિત્યિક સમૃદ્ધિને એ પોતાની ચિત્તધાતુમાં આત્મસાત્ કરીને સાહિત્યસર્જનને માટે આવશ્યક એવી દૃષ્ટિની વ્યાપકતા સિદ્ધ કરી શકે છે. એલિયટે એક સ્થળે એકરાર કરતાં કહ્યું છે કે 1910ની આજુબાજુના ગાળામાં કાવ્યરચના કરવાને પ્રવૃત્ત થનારને ઇંગ્લૅન્ડની એ સમયની કાવ્યપ્રવૃત્તિમાંથી ઝાઝું પોષણ મળે તેમ નહોતું. આથી ફ્રેન્ચ કાવ્યસાહિત્ય તરફ એઓ વળ્યા હતા. હેન્રી જેઇમ્સની નવલકથાની સૃષ્ટિનું વાતાવરણ, Laforgeમાં બાનીનો જે વિશિષ્ટ લહેકો છે તે, પાત્રોની સ્વગતોક્તિઓ, અહીંતહીંથી સંભળાતાં ને વિલાઈ જતા વાતચીતના છૂટક લાગતા ખણ્ડો, થોડી જ રેખાઓથી ચિત્ર ઉપસાવી આપવાની રીતિ, ખાસ્સું અન્તર ધરાવતા બે જુદા જુદા કાળખણ્ડોને આવરી લે એવી રીતે અવતરણોને જોડાજોડ મૂકી દેવાની પદ્ધતિ અને આ બધાંને એક સૂત્રમાં અનુસ્યૂત કરી દેતી કવિની પોતાની ચેતના – એલિયટની પ્રારમ્ભિક રચનાઓમાં આ લક્ષણો વરતાઈ આવે છે. એમની રચના સભાનતાભર્યા પ્રયત્નથી થતી હોવા છતાં એમાં આયાસ દેખાતો નથી. અન્ય સ્થળેથી લીધેલાં અવતરણો કદી આટલા બધા સન્દર્ભને ઉપકારક કે ઉચિત બની શક્યાં નહોતાં. એક બાજુ ઉચ્ચ કક્ષાની વ્યુત્પત્તિમત્તાનો પરિચય કરાવતી પંક્તિઓ તો સાથે સાથે જ ઘરેળુ ને આત્મીયતા સ્થાપી દેતી તળપદી બાની આપણને જોવા મળે છે. પરિચિત કાવ્યરચનાની તદબીર કે કાવ્યાભાસી ઇબારત એમાં દેખાતા નથી. ભાષાના શક્ય તેટલા કાકુઓને ખપમાં લેવાનું એમાં વલણ છે. જોય્સે ‘યુલિસિસ’માં એના અઢાર ખણ્ડમાં જુદી જુદી અઢાર શૈલીઓ વાપરી છે. એલિયટ પણ આમ દેખીતી રીતે એક લાગતી એની રચનામાં કેટલાય જુદા જુદા અવાજે બોલે છે. આથી જ હ્યૂ કેનર નામના વિવેચકે એલિયટને ઓળખાવતાં ‘The Invisible Poet’ એવી સંજ્ઞા ઉચિત રીતે જ વાપરી છે. જેમ અન્ય કવિઓની રચનાઓમાંથી એલિયટ ઉપયોગી અંશોનો સાર્થક વિનિયોગ કરી શકે છે પણ એ કવિઓના પ્રભાવને વશ થતા નથી તેમ પોતાના વ્યક્તિત્વને કાવ્યમાં આક્રમક બનવા દેતા નથી. સર્જક તરીકેનું એમનું આ શીલ સર્વ સર્જકોને માટે એક ઉદાત્ત આદર્શ રૂપ બની રહે છે. એલિયટે આ પરત્વેનું પોતાનું દૃષ્ટિબિન્દુ આ રીતે પ્રકટ કર્યું છે. ‘The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the

substantial unity of the human soul: for my meaning is, that the poet has, not a 'personality' to express but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways.' (Selected Essays, pp. 19-20)

એલિયટની આ માધ્યમ વિશેની સભાનતા અને નિષ્ઠાનો પરિચય એમની સર્વ કૃતિઓમાં થાય છે. આ વિશેનું એમનું ચિન્તન એમની રચનાઓમાં પણ ઘણી વાર જોવામાં આવે છે. Four Quartetsની ચારે ચાર રચનાના પાંચમા ખણ્ડમાં કવિતા, કવિતાનું પ્રયોજન, કવિતાની બાની – આ બધાં વિશેની ગમ્ભીર પર્યેષણા સૂત્રાત્મક રીતે થયેલી દેખાય છે. Little Giddingમાંનું આ અવતરણ એલિયટની આ દૃષ્ટિના સમર્થ સંકેતરૂપ બની રહે છે:

Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight.

કવિની સૌથી મોટી જવાબદારી માનવીની વાણીને શુદ્ધ રાખવાની છે. અશુદ્ધ વાણી અશુદ્ધ આચારની દ્યોતક છે. વ્યવહારમાં રજોટાયેલો રહેતો માનવી જુદાં જુદાં પ્રલોભનોને વશ થઈને ભાષાને પણ મલિન કરતો રહે છે. ધીમે ધીમે ભાષા ધૂંધળી ને અપારદર્શી બનતી જાય છે. માનવી એની પાછળ પોતાને ઢાંકવા મથે છે, એ દ્વારા પોતાને પ્રકટ કરતો નથી. ભાષાની શુદ્ધિનું રક્ષણ કવિની સૌથી મોટી જવાબદારી છે. એઝરા પાઉંડનું દૃષ્ટિબિન્દુ પણ આવું જ છે. પણ આ શબ્દો પર માનવી કેટલો જુલમ ગુજારે છે! એના પર અસત્ય, દમ્ભ, જડતા, ધૂર્તતાનો ભાર એ લાદે ને પરિણામે

Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place.
Will not stay still. shrieking voices
Scolding, mocking, of merely chattering,
Always assail them.

(Burnt Norton)

રચના કે આયોજન કવિના શીલને પ્રકટ કરે છે. શીલ તેવી શૈલી નહીં પણ શૈલી પરથી શીલ પરખાય એમ ખરું જોતાં આપણે કહેવું જોઈએ. કવિ સમર્થ શબ્દોની શોધમાં રહે છે. ને કદીક એવું પણ બને છે કે જ્યારે એ શબ્દો એને પ્રાપ્ત થાય છે ત્યારે સન્દર્ભ સાવ બદલાઈ ચૂક્યો હોય છે. એ સન્દર્ભને માટે એ શબ્દો ઉચિત લાગતા નથી. દરેક કવિને આ વેદના અનુભવી પડે છે. આ પ્રકારની 'the intolerable wrestle/ with words and meanings' કવિના ચિત્તમાં સદા ચાલ્યા જ કરતી હોય છે. આ 'Wrestle'માંથી જ કાવ્યને એનું બળ પ્રાપ્ત થાય છે, ઓજસ્નો ગુણ આથી જ ખીલે છે. કાવ્યબાની વિશેનો એલિયટનો આદર્શ Little Gidding માં આ રીતે પ્રકટ થાય છે:

And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home)
Taking its place to support the others,
The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and the new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together,
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph.

એલિયટની કવિતાની ઇબારતમાં અભિવ્યક્તિની તાઝગી છે, સૂક્ષ્મતા છે, આભિજાત્યનો ને વૈદગ્ધ્યનો રણકો છે. એ કાવ્યસૃષ્ટિ સ્વાયત્ત છે. એની રચનામાં એનો કવિ અનિવાર્ય હતો એવી આપણા પર દૃઢ છાપ પાડે છે. કશું પણ કોઈક અકળ તત્ત્વને વશ થઈને કે ભાવસમાધિની અવસ્થામાં રચાઈ જાય એ એમને પસંદ નથી. વિવેચકો એમ કહેવાની હદે ગયા છે કે એલિયટને જેટલી રચનાકૌશલની પડી છે તેટલી માનવસન્દર્ભની પડી નથી. આ જ અર્થમાં આલ્વારેઝ નામના નવવિવેચકે કહ્યું છેઃ 'He has created a world of formal perfection. It lacks the dimension of human error.' એ સાચું છે કે માનવી માનવસહજ નિર્બળતાઓને કારણે કેવળ અનુકમ્પાપાત્ર નહીં પણ પ્રીતિપાત્ર પણ બને છે. એલિયટની સૃષ્ટિમાં વ્યંગ છે, નર્મમર્મભર્યા કટાક્ષ છે પણ અનુકમ્પાની સ્નિગ્ધતા નથી એવું ઘણાને લાગે છે. કાવ્યરચના પરત્વેના એમણે પોતે ઉપજાવેલા 'શિષ્ટાચાર'નો ભાર ઘણી વાર આપણા પર તોળાઈ રહે છે. એમની એ વિશેની સાવધતા આપણને ઘણી વાર અકળાવી મૂકે છે. કંઈક મોકળા મનથી, સહજ જ, ઉચ્ચારાઈ જતું હોય તો તે પણ આપણને સાંભળવું ગમે છે. પણ એલિયટ તો હમેશાં પૂરા સજ્જ થઈને, 'ગળું ખોંખારીને' જ, બોલવાનો આગ્રહ રાખે છે.

પણ એલિયટની પ્રતિભાનું વૈશિષ્ટ્ય એ છે કે એ બૃહત્ પરિમાણને વ્યાપી લેવા મથે છે. જુદા જુદા કાકુઓથી એ ભાષાનાં બને તેટલાં સ્તરને સમાવી લેવા માગે છે. આકસ્મિક લાગતી છતાં ચોક્કસ હેતુથી યોજેલી સહોપસ્થિતિ દ્વારા ઘોષપ્રતિઘોષનાં આન્દોલનોને વિસ્તારીને એ ધ્વનિવિસ્તાર સાધે છે. એલિયટની સૂક્ષ્મતા તે મેધાવીની સૂક્ષ્મતા છે. ઉત્કટતાની ક્ષણોમાં પણ સામગ્રીનું નિયન્ત્રણ કરવામાં કે કળાકારને પક્ષે અપેક્ષિત એવી તટસ્થતા જાળવવામાં એઓ પ્રમાદ સેવતા નથી. એમની જ સંજ્ઞા વાપરીને કહીએ તો 'logic of sensiiblity' કદી ચૂકતા નથી.

ચતુર્થ ખણ્ડ

પવનભરી રાત

ગભીર પવનોભરી રાત હતી કાલે – અસંખ્ય નક્ષત્રોની રાત;
આખી રાત વિસ્તીર્ણ હવા મારી મચ્છરદાનીમાં ખેલતી હતી;
મચ્છરદાની કદિક ફૂલી ઊઠી'તી મોસમી સમુદ્રના પેટની જેમ,
કદિક બિછાનું છેદીને
નક્ષત્રો ભણી ઊડી જવા ચાહતી'તી;
કદિક કદિક મને એમ લાગતું હતું – અર્ધો ઊંઘમાં હોઈશ ત્યારે જ કદાચ –
જાણે માથા પર મચ્છરદાની નથી,
સ્વાતિ નક્ષત્રને ઘસાઈને નીલ હવાના સમુદ્રમાં
ધોળા બગલાની જેમ એ ઊડી રહી છે!
એવી અદ્ભુત રાત હતી કાલની.

સમસ્ત મૃત નક્ષત્રો કાલે જાગી ઊઠ્યાં હતાં –
આકાશમાં તલમાત્ર જગ્યા ખાલી નહોતી;
પૃથ્વીનાં સમસ્ત ધૂસર પ્રિય મૃતજનોનાં મુખ પણ એ નક્ષત્રોમાં જોયાં છે મેં.
અંધારી રાતે પીપળાની ટોચે પ્રેમી નરસમડીની
શિશિરભીની આંખની જેમ ટમટમતાં હતાં સમસ્ત નક્ષત્રો;
ચાંદની રાતે બેબિલોનની રાણીના ખભા પરની,
ચિત્તાના ચકમક થતા ચામડાની શાલની જેમ ચમકતું હતું વિશાળ આકાશ!

એવી અદ્ભુત રાત હતી કાલની,
જે નક્ષત્રો આકાશને વક્ષે હજારો વર્ષો પહેલાં મરી ચૂક્યાં હતાં
તે બધાં પણ કાલે બારીમાં થઈને
અસંખ્ય મૃત આકાશને સાથે લઈને આવ્યાં હતાં;
જે રૂપસુન્દરીઓને મેં એસિરિયામાં, મિસરમાં, વિદિશામાં મરી જતી જોઈ છે
તેઓ કાલે અતિદૂર આકાશના છેડા પરના ધુમ્મસમાં લાંબા ભાલા
હાથમાં લઈને હારબંધ ઊભી રહી ગઈ હતી જાણે –
મૃત્યુને દલિત કરવાને?
જીવનનો ગભીર જય પ્રકટ કરવાને?
પ્રેમનો ભયાવહ ગમ્ભીર સ્તમ્ભ ઊભો કરવાને?
સ્તમ્ભિત – અભિભૂત થઈ ગયો હતો હું,
કાલ રાતના પ્રબળ નીલ અત્યાચારે મને છિન્નવિચ્છિન્ન કરી નાંખ્યો હતો જાણે;
આકાશની વિરામહીન વિસ્તીર્ણ પાંખની અંદર

પૃથ્વી કીટની જેમ ભૂંસાઈ ગઈ હતી કાલે!
અને ઉત્તુંગ પવન આવ્યો હતો આકાશના વક્ષેથી ઊતરીને
મારી બારીની અંદર થઈને સાંય સાંય કરતો,
સિંહના હુંકારથી ઉત્ક્ષિપ્ત હરિત્ પ્રાન્તરના અજસ્ર જિબ્રાની જેમ!
હૃદય ભરાઈ ગયું વિસ્તીર્ણ ફેલ્ટના હરિયાળા ઘાસની ગન્ધે,
દિગન્ત – પ્લાવિત બલીયાન આતપની ગન્ધના ગ્રહણે,
મિલનોન્મત્ત વાઘણની ગર્જના જેવા અન્ધકારના ચંચલ વિરાટ સજીવ રોમશ ઉચ્છ્વાસે
જીવનની દુર્દાન્ત નીલ મત્તતાએ!
મારું હૃદય પૃથ્વીને છેદીને ઊડી ગયું,
નીલ હવાના સમુદ્રે સ્ફીત મત્ત બલૂનની જેમ ઊડી ગયું,
એક દૂરના નક્ષત્રના કૂવાથંભને તારાએ તારાએ ઉડાવી લઈ ગયું
કોઈ દુર્દાન્ત પંખીની જેમ.

– જીવનાનન્દ દાસ (‘વનલતા સેન’માંથી)

સાચી કળાકૃતિનું એક લક્ષણ એ છે કે એની ઉપસ્થિતિમાં આપણે અવાક્ બની જઈએ છીએ. અણજાણપણે આપણે ભાષાથી અતીત, એવા એક રહસ્યલોકમાં પહોંચી જઈએ છીએ. આપણી ભાષા જેને વર્ણવી શકે તે વાસ્તવિક એમ જો માનીએ તો રહસ્યના કોઠામાં ઘણું બધું મૂકી દેવું પડે. ભાષા આપણા બાહ્ય અને આન્તર જગતની કેટલી ‘વાસ્તવિકતા’ને ઓળખાવી શકે છે? રહસ્ય એટલે કશુંક અગડંબગડં એવો અર્થ અહીં અભિપ્રેત નથી. ભાષાની વર્ણનશક્તિની બહાર જે રહી જાય તે આપણી આન્તરિક પ્રતીતિનો વિષય હોવા છતાં એ પ્રતીતિ ભાષાગત સ્વરૂપ ધારણ નહીં કરતી હોવાને કારણે એ અનુભવને ‘રહસ્યમય’ના કોઠામાં મૂકવાનો વારો આવે છે. કાવ્ય ભાષાનો આશ્રય લઈને ભાષાને ઉલ્લંઘી જાય છે. ભાષા પોતાના વર્ચસ્ નીચે આપણને ખેંચી આણવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ભાષાને સંરક્ષણાત્મક કવચ રૂપે વાપરવાની વૃત્તિ પણ આપણામાં ક્યાં નથી હોતી? એમ છતાં, વ્યંજના એટલે કે શબ્દના વ્યવહારસમ્મત સંકેતથી એ બે ડગલાં દૂર કૂદી જવાની, ને એ બે ડગલાં કૂદીને શબ્દની આજુબાજુના વિશાળ અવકાશમાં અવગાહન (કે ઊર્ધ્વારોહણ?) કરવાની શક્યતા તરફ આંગળી ચીંધવાની શક્તિ જ કવિનું તો મુખ્ય ઉપાદેય છે. કાવ્યમાત્રમાં કવિ ભાષા વડે ભાષાને ઉલ્લંઘીને શબ્દની ચારે બાજુના એ વિશાળ અવકાશનો સ્પર્શ શી રીતે કરાવે છે એ જાણવામાણવાનું રસિકોને ગમે છે.

કવિ એવો તો અનાસક્ત હોય છે કે એને વિષયનિષ્ઠ બનવાનું પરવડતું નથી. વિષયને એ સ્વીકારે છે, પણ એ નિમિત્ત લેખે. અહીં એક ગેરસમજ થવાનો સમ્ભવ છે. વિષયને ખીંટી તરીકે વાપરીને એના પર પોતાને જે રુચે તે લાદ્યે જનાર કવિ અનાસક્ત નહીં પણ લાલચુ છે. એવા કવિની સાથે આપણને નિસ્બત નથી. આ કાવ્યનું શીર્ષક પવન ફુંકાતા હોય એવી કોઈ રાતના વર્ણનની અપેક્ષા આપણા ચિત્તમાં જગાડે છે. વિષય તો કાંઈ આપણને અજાણ્યો નથી. મચ્છરદાનીની અંદર સૂતા હોઈએ, બાજુની બારી ખુલ્લી હોય, એકાએક પવન ફૂંકાવા લાગે, મચ્છરદાની ઊડુ ઊડુ થાય, શઢની જેમ પવન ભરાતાં ફૂલે... આટલે સુધી તો આપણેય પહોંચી જઈએ. પવનનો સ્પર્શ મચ્છરદાનીને ઉડાવે છે એ એક ઘટના થઈ. એ ઘટના તો નર્યું નિમિત્ત. એ પવનના સ્પર્શે કવિના ચિત્તમાંના એક પ્રચ્છન્ન જગતને ઢાંકતી જવનિકા પણ ઊડીને અળગી થાય છે. એ જવનિકાના અળગા થવા સાથે કોઈ અવકાશયાત્રીની જેમ આપણે પાર્થિવ પરિમાણને ઉલ્લંઘીને ખગોળમાં વિહરવા લાગીએ છીએ. આપણને અત્યન્ત પરિચિત એવા એક અનુભવ દ્વારા આ સમજાવવાનો પ્રયત્ન

કરું: આપણે ચોપડી વાંચતા પડ્યા હોઈએ, તન્દ્રાનું ઘેન ચઢે, ખુલ્લી ચોપડી બાજુમાં પડી રહે, એકાએક પવન આવે, ચોપડીનાં બધાં પાનાં પર પવન આંગળી ફેરવવા લાગે, આપણે એના ફરફર અવાજથી જાગી જઈએ ને જોઈએ – અચરજથી જોઈ રહીએ, તેના જેવું કશુંક અહીં બને છે. અહીં પવનથી આપણી સંચિત ચેતનાનાં સ્તર પછી સ્તર ખૂલતા જાય છે. સમય ઇતિહાસની પ્રસ્તરીભૂત અવસ્થાને પામ્યો નહોતો એ પહેલાંની સૃષ્ટિની બાલ્યાવસ્થા સુધી આપણે પહોંચી જઈએ છીએ. એ અવસ્થા સાથેની આપણી જન્મનાળ કાંઈ છેદાઈ ગઈ નથી. આપણા હૃદયના બે ધબકારામાં એક ધબકાર એ અવસ્થાની અસમ્પ્રજ્ઞાત સ્મૃતિથી આવતાં હીબકાંનો, ઝૂરવાનો, ધબકાર છે: આ nostalgiaનો કાવ્યમાં કવિ અનુભવ કરાવે છે.

જીવનાનન્દ દૂરતા અથવા ‘આદિતા’ના કવિ છે. આ ઇતિહાસપ્રાક્ આદિતા ધૂસર આવેષ્ટનમાં ઢંકાયેલી છે. એ ધૂસરતાનો સ્પર્શ અને સ્વાદ એમની કવિતામાં છે. પ્રકાશ અને અન્ધકાર સહોદર હતા તે સમયની આબોહવાનો સ્પર્શ એમની કવિતામાં છે. નક્ષત્રોનાં જન્મમૃત્યુ, સંસ્કૃતિનાં ઉત્થાનપતન, શ્લથગતિ, ઇતિહાસની પગલીઓનો લય એમના કાવ્યમાં ધબકે છે. એમનાં ઉપમેય અને ઉપમાનના સમ્બન્ધના વ્યાપમાં જે વિશાળતાનો સમાવેશ થાય છે તે આપણામાં અનોખા રોમાંચને જગાડે છે. આ કાવ્યના પ્રાણ રૂપ રસને શું નામ આપવું તેની માથાકૂટ શાસ્ત્રીઓ છો ને કરે, આપણે તો એટલું જાણીએ છીએ કે આ રસનો સ્વાદ સ્પૃહણીય છે.

બુદ્ધિ એની વિભાવનાનાં ચોકઠાંઓમાં બધું વ્યવસ્થિત ગોઠવવા બેઠી, નકશાઓ અંકાય તે પહેલાંની આ સૃષ્ટિ છે. નર્યું સંવેદન – બુદ્ધિગોચર નહીં પણ ઇન્દ્રિયગોચર સંવેદન – એની સામગ્રી છે. આથી એમાં એક પ્રકારની કૂણી તાજગી છે, આર્દ્ર મૃદુતા છે, અશ્રુબિન્દુના જેવું સુડોળપણું છે, સહેજમાં વ્યાપીને શૂન્યમય થઈ જતા નિઃશ્વાસની વ્યાપ્તિ છે. આ સાથે જ એક વિરાટ અપરિમેયતા, આકાર પામ્યા પહેલાંની ઉપાન્ત્ય સ્થિતિમાં રહેલું અધીરાઈનું તંગપણું પણ એમાં અનુભવાય છે. આદિ વનસ્પતિ, ઘાસ, સાગર, આકાશ, નક્ષત્ર, અન્ધકાર – જીવનાનન્દની કાવ્યસૃષ્ટિનાં આ ભૂતદ્રવ્યો છે; સંસ્કૃતિએ ઉપજાવેલાં મૂલ્યો, ભદ્રતાનું આસ્તરણ, માનવવ્યવહારની નિયત ધાટી – આ બધાંથી અસ્પૃષ્ટ, આ બધાંની ઉપસ્થિતિ પહેલાંની નરી નક્કોરડી જિજીવિષાનું દુર્દાન્તપણું એમાં વરતાય છે. આ જીવનેષણાના કેન્દ્રમાં એક નારી દેખાય છે. એ નારીને કાજે શતાબ્દીઓનાં વન વીંધીને નર ફરતો રહે છે. જૈવિક આકર્ષણનો ઉદ્દામ લય (જેનો પડઘો આપણા લોહીમાં છે) અહીં અનુભવાય છે. અહીં વિદગ્ધતાનું ગડીબંધ સાફસુથરાપણું નથી કે સંસ્કૃતિએ આણેલી સંકુલ જટિલતા નથી. સમયનું માપ કેવળ યુગોમાં છે. એકેક દાયકે વિશ્વયુદ્ધની આંચકીઓ આવતી નહોતી તે જમાનાની આ સૃષ્ટિ છે.એ સૃષ્ટિના કોઈ ભૂલા પડેલા જીવ જેવી કવિની દશા છે. નર્યો કોરો વર્તમાન તો આપણેય અનુભવી શકીએ છીએ ખરા? એલિયટ કહે છે તેમ જેમ pastની pastness છે તેમ pastની presentness પણ છે. ભૂતકાળની એ વર્તમાનતા જીવનાનન્દની કાવ્યસૃષ્ટિમાં છે. વર્તમાનની નરી નિઃસારતાને કારણે કવિને વર્તમાન સાથે આત્મીયતા સ્થાપવાનો ઉત્સાહ નથી. ‘અન્ધકાર’ નામના એક કાવ્યમાં કવિએ અન્ધકારની યોનિ ભેદીને ઊંડે ઊંડે ચાલ્યા જવાની ઇચ્છા પ્રકટ કરી છે. આ આપણા યુગમાં, આ વર્તમાનના પ્રકાશમાં એમને આંખ ખોલવી નથી. આપણા આ પ્રકાશ કરતાં અન્ધકાર પ્રત્યે એમને વધારે રતિ છે. હજાર હજાર કિરણો સહિત દરરોજ સવારે નિર્બોધપણે ખડો થઈ જતો ને બીજાને ખડા કરતો સૂરજ કવિને મન અનેક બચ્ચાં જણ્યે જતી અબોધ ભૂંડણ જેવો લાગે છે. એ સૂર્યશૂકરીની પ્રસવવેદનાના આર્ત ચિત્કારથી કવિ હવે જાગી ઊઠવા ઇચ્છતા નથી. બીજી એક કવિતામાં, એમણે આપણા યુગને ‘વ્યાઘ્રયુગ’ કહીને ઓળખાવ્યો છે, જેમાં ‘બદામી હરણ’નું માંસ પરમ ભોજ્ય છે. આમ વ્યાઘ્રયુગ સાથે ‘બદામી રંગના હરણ’ને આત્મીયતા સ્થાપવાનો શો ઉત્સાહ હોઈ શકે?

જીવનાનન્દની સૃષ્ટિની વિશિષ્ટ આબોહવાનો કૈંક પરિચય કરાવવા પૂરતું આટલું પ્રાસ્તાવિક. હવે આ કાવ્ય તરફ વળીએ. હવા જોરથી ફુંકાતી હતી. પવનમાત્રમાં અવકાશની વિસ્તીર્ણતાનો સ્પર્શ રહ્યો હોય છે. આપણાં સંવેદનોનાં પરિમાણને વ્યસ્ત કરી નાખવાની શક્તિ એનામાં રહી હોય છે. પ્રથમ પંક્તિમાં જ આ પરિમાણની સંક્રાન્તિ અહીં દેખાય છે. પવનભરી રાતની વાત કરતાં કરતાં જ કવિ 'અસંખ્ય નક્ષત્રોની રાત'ના પરિમાણમાં આપણને સંક્રાન્ત કરે છે. એ પરિમાણનો સ્પર્શ થયા પછીનાં વર્ણનમાં ખગોળની સૃષ્ટિની બૃહત્-તાનો સંચાર થતો અનુભવાય છે. આથી જ તો મચ્છરદાનીનું પવનથી ફૂલવું તે મોસમી સમુદ્રના પેટના ફૂલવા જોડે સરખાવીને એ સમયના સમુદ્રની દુર્દાન્ત ઉન્મત્તતા તથા ઘોર વિનાશકતાના અધ્યાસ પણ કવિ આપણા ચિત્તમાં જગાડે છે. પછીની પંક્તિમાં બિછાનાને છેદીને નક્ષત્રો ભણી ઊડી જવાને અધીર મચ્છરદાની તે કવિની ચિત્તવૃત્તિ એવું સમીકરણ નહીં માંડીએ તોય એવો પ્રચ્છન્ન સંકેત તો આપણે સમજી જઈએ છીએ. પ્રથમ પરિચ્છેદ પૂરો થાય તે પહેલાં તો આપણે સ્વાતિ નક્ષત્રની અડોઅડ નીલ હવાના સમુદ્રમાં એને તરતી જોઈએ છીએ. આથી પરિચ્છેદને અન્તે કહે છે:

એવી અદ્‌ભુત હતી કાલની રાત.

આ પંક્તિ પછીથી ધ્રુવપદની જેમ પુનરાવર્તન પામે છે.

એક રીતે જોઈએ તો 'અદ્‌ભુત'નો આસ્વાદ કરાવવો એ જ આ કાવ્યનો 'વિષય' નથી? અદ્‌ભુત રસની માત્રા સર્વ રસોમાં અનિવાર્યતયા રહી હોય છે. એ સર્વ રસોનો સહચારી છે. વિસ્મય એટલે જ ચેતનાનો વિસ્તાર. આ વિસ્તાર અનુભવવાથી જ રોમાંચ થાય છે. દરેક કવિ રસની વિશિષ્ટ મૂર્તિ પ્રકટ કરે છે. અલંકારશાસ્ત્રનો વ્યાખ્યાબદ્ધ રસ તે કવિનો રસ નથી. એ તો એને પોતાને હાથે નવે રૂપે સાકાર કર્યા પછી જ ઓળખે છે. આ સિવાય બીજી કોઈ રીતે રસનો સાક્ષાત્કાર કવિ શી રીતે કરે? સહૃદય પણ શી રીતે?

તો અહીં 'અદ્‌ભુત'નો સાક્ષાત્કાર કવિ કરે છે ને કરાવે છે. આપણા આસ્વાદનો વિષય પણ એ જ છે – પવનભરી રાત નહીં. આ અદ્‌ભુતની મુખ્ય સામગ્રી શી છે? ભૂતકાળની વર્તમાનતા. બીજા પરિચ્છેદમાં સૃષ્ટિના એ આદિકાળની આબોહવામાં આપણે પ્રવેશ કરીએ છીએ. સર્જનના એ આદિ મુહૂર્તે કેટલાં નક્ષત્રો હોલવાઈ ગયાં? વર્તમાનમાં તો છે કેવળ એમનો અભાવ. એ અભાવ જ્યાં નહોતો એવા યુગમાં કવિ દૃષ્ટિ માંડે છે, ને જુએ છે તો ક્યાંય અભાવ-અવકાશ નથી, તલમાત્ર જગ્યા ખાલી નથી. આ નીરન્ધ્ર પ્રચુરતા કેવળ નક્ષત્રલોક પૂરતી જ નથી. પૃથ્વીનાં સમસ્ત પ્રિય મૃતજનોનાં ધૂસર મુખ એ નક્ષત્રો સહિત દૃષ્ટિગોચર બને છે. આ ધૂસરતા જ ભૂતકાળની વર્તમાનતાનો રંગ. કેવો હતો એ નક્ષત્રોનો જ્યોતિ? અહીં કવિ જે ઉપમા યોજે છે તે આ સૃષ્ટિની વિશિષ્ટ આબોહવાની નીપજ છે. કાલિદાસથી આપણે કેટલા દૂર નીકળી ગયા છીએ તેનું માપ પણ અહીં મળી રહે છે. એ નક્ષત્રોનું ટમટમવું, એમાં રહેલાં વેદના, લાચારી, વન્ધ્યતા, વિફળતા – આવી અનેક અર્થચ્છાયાઓ સૂચવવાનો, એ બધીને ભેગી એક કલ્પનથી મૂર્ત કરવાનો કવિ સમર્થ પ્રયત્ન કરે છે. જૈવિક એષણાના સ્તર પર રહીને એઓ ઉપમા પ્રયોજે છે. અંધારી રાતે પીપળાની ટોચ પરનું એકાકી નરપંખી, એની જૈવિક એષણાની વિફળતા એની આંખમાં જે આર્દ્રતાનો સંચાર કરે, એ આર્દ્રતાભરી એની આંખો અંધારી રાતના એકાન્તમાં વિનિદ્ર બનીને જે રીતે ટમટમ્યા કરે તે રીતે નક્ષત્રો ટમટમે છે એમ કહીને, સાદૃશ્યનું આવી વિશિષ્ટ રીતે સંવિધાન કરીને, વ્યક્તિની નહીં પણ સૃષ્ટિની, ગૂઢ વિષાદની અવસ્થાને મૂર્ત કરી છે. માનવસંસ્કૃતિના ઉદય પહેલાંની વનસ્પતિની, પશુપંખીની સૃષ્ટિની આ વાત થઈ. પછીની ઉપમામાં માનવસંસ્કૃતિના ઉદય સુધી કવિ આવી પહોંચે છે. આ નક્ષત્રો જે આકાશમાં ટમટમતા હતાં તે આકાશ કેવી રીતે પ્રકાશતું હતું – મૃત નક્ષત્રો અને ધૂસરપ્રિય મૃતજનોનાં મુખથી ભરેલું

આકાશ કેવી રીતે પ્રકાશતું હતું? સંસ્કૃતિના આદિકાળના ઇતિહાસનાં પાનાં પરથી એક છબિ ઊંચકાઈને આપણી આંખ સામે ખડી થાય છે: હરણનો વાઘે શિકાર કર્યો, વાઘનો માણસે શિકાર કર્યો. વાઘે તો આહાર મેળવવા શિકાર કર્યો, પણ માણસે તો કેવળ અલંકારણાર્થે, ક્રીડાર્થે, શિકાર કર્યો. જીવન મટીને અલંકારનું ચાકચિક્ય પામેલા ચિત્તાના ચામડા જેવું આકાશ ચમકતું હતું એમ કહીને આ બધા જ સંકેતો કવિએ સમર્થ રીતે સૂચવી દીધા. સૂક્ષ્મને ઇન્દ્રિયગોચર બનાવવાની કવિની અસાધારણ શક્તિનો અહીં આપણને પરિચય થાય છે. આ ઉપમાઓ કાવ્યની વિશિષ્ટ આબોહવાની નીપજ છે અને એ આબોહવાને એ ઉપકારક નીવડે છે. બીજા પરિચ્છેદને અન્તે ફરી કવિ ઉચ્ચારે છે:

એવી અદ્‌ભુત રાત હતી કાલની.

અહીં કવિએ જે રીતે ઉપમેય-ઉપમાન વચ્ચેનું સંવિધાન કર્યું છે તેમાં આપણને અદ્‌ભુતનો સાક્ષાત્કાર થાય છે, ને તેથી કવિની સાથે આપણે પણ એ અન્તિમ પંક્તિને ઉચ્ચારી બેસીએ છીએ.

અહીં સુધી તો આ બે સૃષ્ટિઓ પૃથક્ હતી, કવિ કેવળ બારીમાંથી બીજી સૃષ્ટિને જોતા હતા. ત્રીજા પરિચ્છેદમાં ભૂતકાળની એ સૃષ્ટિનું વર્તમાનની ભૂમિકા પર અવતરણ થાય છે. વર્તમાનનાં પરિમાણો વિસ્તરે છે, બારીમાં થઈને મૃત નક્ષત્રો અને એમનાં મૃત આકાશ '(અસંખ્ય આકાશ') કવિના વર્તમાનમાં પ્રવેશે છે. પ્રિય મૃતજનો – જુગે જુગે જેને મરતાં જોયાં છે તે – કોઈ રૂપસુન્દરીને એસિરિયામાં તો કોઈને મિસરમાં તો કોઈને વિદિશામાં મરતાં જોઈ હતી તે કવિ આગળ પ્રકટ થાય છે. કવિ વર્તમાનમાં છતાં વર્તમાનથી વિચ્છિન્ન છે, પણ ભૂતકાળ સાથેની એમની અવિચ્છિન્નતાનો અહીં નવેસરથી એમને અનુભવ થાય છે. એ રૂપસુન્દરી, એમને માટેનો પ્રેમ, જૈવિક આકર્ષણ, જીવનનું સાતત્ય – અહીં મૃત્યુ ક્યાં છે? માટે જ તો આકાશના છેડા સુધી ધુમ્મસ ભેગી ધુમ્મસ જેવી છતાં 'વાસ્તવિક' આ જુગજુગની જુદી જુદી સંસ્કૃતિઓની નગરીઓની સુન્દરીઓ કવિની દૃષ્ટિ સામે ભાલા લઈને હારબંધ ખડી થઈ જાય છે. એ સુન્દરીઓ આયુધથી સજ્જ શા માટે છે? કવિ પોતે જ અનુમાન કરે છે:

મૃત્યુને દલિત કરવાને?
મૃત્યુને પગતળે કચડી નાખવું એટલું જ બસ નથી માટે
જીવનનો ગભીર જય પ્રકટ કરવાને?

અને જીવનનો જય એટલે પ્રેમનો જ જય ને? પ્રેમ વિના જીવનનું સાતત્ય શી રીતે સંભવે? માટે

પ્રેમનો ભયાવહ ગમ્ભીર સ્તમ્ભ ઊભો કરવા ને?

સ્મારકમાત્રમાં એક પ્રકારની ભયાવહતા રહી હોય છે. નરી વિનષ્ટિમાં એક પ્રકારનું સુખ છે. એ આપણા નસીબમાં નથી. આથી સ્મારકના આ સ્તમ્ભને જોઈને કવિ સ્તમ્ભિત-અભિભૂત થઈ જાય છે. બે કાળનું આ સંઘટ્ટન, આકાશની નિરાકાર નીલિમાનો આ અવતરણ રૂપી અત્યાચાર જીરવવાનું આપણું શું ગજું? પશુના જેવું રૈખિક જીવન આપણું નથી. એ તો ચક્રાકારે બધી દિશામાં ઘૂમે છે. કવિ પોતાના જેવા ઉત્કટ સંવેદનશીલની જ દશા નથી વર્ણવતા, પળે પળે આકાશના આ અવિરામ અવતરણથી પૃથ્વી પણ જાણે નિઃશેષ નિશ્ચિહ્‌ન થઈને ભૂસાઈ ગઈ હતી. અહીં કવિ એક વધુ સચોટ ઉપમા યોજે છે: આકાશને વિશાળ પક્ષી રૂપે કલ્પે છે, એ પક્ષી પાંખો પસારીને પાંખની અંદર રહેલા નાના શા કીટની કેવી સ્થિતિ હોય? એનું શું અસ્તિત્વ? પક્ષીનું ભક્ષ્ય બનીને સમૂળું નષ્ટ થઈ જનાર જન્તુ તો સુખી, પણ આવા કીટનું શું? કાવ્યની

અંદરની સૃષ્ટિનાં પરિમાણને ઉચિત એવી આ ઉપમા, આ વિશિષ્ટ સન્દર્ભમાં, ઉપકારક નીવડીને આસ્વાદ્ય બની રહે છે.

હજી કવિને આ સ્થિતિનું વર્ણન કર્યાનો સન્તોષ થયો નથી. નક્ષત્ર, આકાશ, સુન્દરીઓ – આ બધું ઊતરી આવ્યાનો અનુભવ તો પવનના ફુંકાવાને કારણે જ થયો. એ પવન કેવી રીતે આવી ચઢ્યો? એના વર્ણનમાં પેલી આદિ-તાની આબોહવા છે; અરણ્ય, વનસ્પતિનું પ્રાચુર્ય, હિંસક પશુ, એ પશુઓના ભક્ષ્યરૂપ પ્રાણીઓ – આમાં પર્યાપ્ત થઈને રહેલી એ ભક્ષકભક્ષ્યની બનેલી સૃષ્ટિની આબોહવાનો અહીં સ્પર્શ થાય છે. બારીમાંથી પવન આવે છે. એ કોઈ મૃદુ લહરી નથી, એ તો તોફાની પવન છે. ત્રાડ નાંખીને ફાળ ભરી જિબ્રાનાં આખાં ટોળાંને ભગાડતા સિંહની જેમ એ પવન બારીમાંથી સાંય સાંય કરતો પ્રવેશે છે. આ ચિત્રકલ્પમાં રહેલો વન્ય બર્બરતાનો સંકેત, આદિમ બુભુક્ષાનું સૂચન, આગવું બળ ધરાવે છે.

હવે રાતની અદ્ભુતતા વિશે ઉદ્ગાર કાઢવાની સ્થિતિ નથી રહી. માટે એવું યાન્ત્રિક પુનરાવર્તન કવિએ કર્યું નથી. આ ભયાવહતાથી કેવળ છિન્નવિચ્છિન્ન થવાનો અનુભવ થાય છે એવું નથી; છિન્નવિચ્છિન્ન થવાના અનુભવ સાથે જ, ન જીરવી શકાય એવી સભરતા (ને એવી સભરતા જ આપણને છિન્નભિન્ન નથી કરી નાંખતી?) પણ કવિ અનુભવે છે. આ સભરતા, આ પ્રાચુર્ય પણ કવિ આદિકાળની નિરંકુશ તૃણસૃષ્ટિના પ્રાચુર્યની પરિભાષામાં જ વર્ણવે છે. ઇન્દ્રિયોની તૃપ્તિની સઘનતા જ આ સભરતા આણી દે છે. હરિયાળા ઘાસની ગન્ધથી પ્રાણીને જે તૃપ્તિ થાય તે તૃપ્તિનો અહીં સંકેત છે. એ ઘાસની ગન્ધને સૂંઘીને ઉન્મત્ત થતો કોઈ વૃષભ – એના જેવો 'બલીયાન' સૂરજનો તડકો કવિને લાગે છે. વૃષભ કે આખલાનો સીધો ઉલ્લેખ કરે એવા કવિ અપટુ નથી, પણ 'બલીયાન' ગન્ધગ્રહણ'થી એનું સૂચન ખૂબીથી કરી દીધું છે. પશુઓની સમ્ભોગક્રીડામાં પણ સૂંઘવાની ક્રિયા મહત્ત્વની હોય છે, તેનું પણ અહીં સૂચન છે જ. આ સૂચન પછીની પંક્તિમાં પુષ્ટ થાય છે. કવિ અન્ધકારના ઉચ્છ્વાસ – જૈવિક આવેગથી અભિભૂત થઈ ગયા છે. આ અન્ધકાર તે જ આપણામાં રહેલી અન્ધ દુર્દાન્ત જૈવિક વાસના એમ આપણે અર્થ ઘટાવવો હોય તો ભલે. કવિએ તો અન્ધકારના ઉચ્છ્વાસને અવિસ્મરણીય રીતે મૂર્ત કરી દીધો છે. કેવો છે એ અન્ધકારનો ઉચ્છ્વાસ? સમ્ભોગાતુર વાઘણની ગર્જનાના જેવો સજીવ રોમશ અને વિરાટ. 'રોમશ' શબ્દમાં જ 'પશુતા'(પાશવતા નહીં)નું સૂચન છે. જીવનની આ દુર્દાન્ત નીલમત્તતા તે પેલી આદિકાળની સર્વપ્રસારી જીવનેષણા, કવિની નાડી ફરી એ આદિકાળની દુર્દાન્ત મત્તતાના લયે ધબકી ઊઠે છે.

કાવ્યના આરમ્ભમાં મચ્છરદાની બિછાનાને છેદીને સ્વાતિ નક્ષત્રને ઘસાઈને નીલ હવાના સમુદ્રમાં ધોળા બગલાની જેમ તરવા ચાહતી હતી એમ કવિએ કહ્યું હતું. ત્યારે આ ઉડ્ડયનની એષણા કવિની ચિત્તવૃત્તિની જ છે એવો પ્રચ્છન્ન સંકેત એમાં રહ્યો છે એમ આપણે કહ્યું હતું. અહીં કવિ પોતે એ પ્રચ્છન્નતાને અળગી કરીને કહે છે કે એમનું હૃદય જ પૃથ્વીનાં બન્ધનોને છેદીને નીલ હવાના સમુદ્રમાં ફૂલીને બલૂનની જેમ ઊડી ગયું. સઢ જેને આધારે રહે છે તે કૂવાથંભને જ લઈને અને એ કૂવાથંભ પણ નક્ષત્રનો – કોઈ દુર્દાન્ત પંખી અવકાશમાં ઊડી નીકળ્યું છે. હવાથી સઢ ફૂલે ને વહાણને વેગ મળે એટલાથી કવિને સન્તોષ નથી. દુર્દાન્તપણું બતાવવાને માટે કૂવાથંભને આખાને ઉપાડીને પંખી ઊડી નીકળ્યું છે એમ એમણે કહ્યું. આ 'કોઈ દુર્દાન્ત પંખી' તે પણ કવિનું હૃદય જ: એ વિશે હવે આપણને શંકા નથી. 'નક્ષત્રનો કૂવાથંભ' એવી વ્યંજના એના અનેક શક્યોનું અનુકરણ આપણા ચિત્તમાં વિસ્તરવા દઈએ: નક્ષત્રોનાં સ્થાનને આધારે વહાણ હાંકનારાઓ દિશાનિર્ણય કરે, એ નક્ષત્ર પોતે જ ઊખડેલા કૂવાથંભની જેમ દુર્દાન્ત પંખીની સાથે અવકાશમાં ઊડી નીકળ્યું છે! કશીક પ્રચંડ ચંચલતાએ ધ્રુવ-અધ્રુવના ભેદને ભૂંસી નાંખ્યા છે. કશીક સભરતાથી દ્વન્દ્વાત્મક સમ્બન્ધની ભેદરેખાઓ લુપ્ત થઈ ગઈ છે. આવી પ્રચણ્ડ સભરતાનો અહીં સ્વાદ આવે છે.

આ તો આપણે પંક્તિએ પંક્તિએ, પરિચ્છેદે પરિચ્છેદે, અટકી અટકીને કાવ્ય વાંચ્યું. કાવ્યની રચનામાં આવાં વિરામસ્થાનો નથી – આખું કાવ્ય, એનાં સર્વ ચિત્રકલ્પો સહિત, એક સ્વપ્નની અખણ્ડતાથી આપણા ચિત્તપટ પર અંકાઈ જાય છે. કાવ્યની આબોહવા તે સ્વપ્નની આબોહવા છે. સ્વપ્નમાંની સૃષ્ટિનું સંચાલન બુદ્ધિ નથી કરતી. બુદ્ધિનાં નિયન્ત્રણ નીચે આવ્યા પહેલાંની આ સૃષ્ટિ છે. આથી એમાં આવતાં ચિત્રોમાં એક પ્રકારની સ્વૈરયોજના દેખાય છે. ક્રમની ગોઠવણીને સમયની રૈખિક વ્યવસ્થાની અપેક્ષા રહે છે. અહીં સમયની એ રૈખિક વ્યવસ્થા નથી. સમયનો એક ખણ્ડ બીજા ખણ્ડની સાથે ભળી જઈને એક પ્રકારની કર્બૂર ભાત ઉપસાવી આપે છે. આ આબોહવા, સમયની આ અખણ્ડતા, ચિત્રકલ્પોની આ સજીવ દૃશ્યાત્મકતા – આ સૌમાં એક પ્રકારનું આદિમ બળ – elemental force રહેલું છે. સંસ્કૃતિના વિકાસ સાથે ક્રમશઃ જે આદિ યુગથી આપણે દૂર ને દૂર થતા જઈએ છીએ તે આદિ યુગને માટેની આપણામાં રહેલી ઝંખનાને આ કાવ્ય ઉદ્દીપ્ત કરે છે, ને એ આદિ-તાને માટે આપણે ઝૂરીએ છીએ. આ ઝૂરવાનો એક અનોખો સ્વાદ છે. આ કાવ્યમાં એ સ્વાદ માણવાનો મળે છે. છન્દની કૃત્રિમ વ્યવસ્થા તો સંસ્કૃતિની નીપજ છે. આ કાવ્યની સૃષ્ટિ તો એ પહેલાંના સમયની છે. આનો લય તે આદિ વનસ્પતિનો આરણ્યક લય છે.

ક્ષિતિજ: ડિસેમ્બર, 1961

અશી તુઝી કલ્પના હોતી!

અપારદર્શક મનાચી કાંચ કશી તડકલી,
કશી વિચકલી ઢોબળ ગણીતેં; કસે વિઘ્નવિરામ
જીવનાચ્યા વાટેવર દીપસ્તંભ ઝાલે – હેં મી તુલા
સાંગત બસેન અશી તુઝી કલ્પના હોતી!
પ્રમાથી મનાચી નસ કુણી ઠેચલી, કોણચ્યા હાતોડ્યાનેં,
આણિ આંતડ્યાની કિતી ભરલા સ્વત:લા પીળ
હે સાંગેન, આણિ હુંદક્યાલા ડચકલેસેં દાખવૂન
તૂં હસવશીલ, હલક્યા અનાઘ્રુતતેનેં, અશી તુઝી કલ્પના હોતી!
આણિ અશીહિ: મગ કેસાંચી ભૂરળ આવરીત
તું ફિરવશીલ માઝ્યા પાપણ્યાવરૂન આપલ્યા બોટાંચા
બોબડા સ્પર્શ; વિરવશીબ માઝ્યા અંતરીચે વજ્રસંગીત
ફક્ત એકા પાપણીચ્યા પ્રમાદાત; આણિ હા વિક્રમ
મગ પુન્હા પુન્હા સાંગત બસશીલ આપલ્યા ગલ્લીતલ્યા
ગોગલગાઈના... અશી તુઝી કલ્પના હોતી!

– વિંદા કરંદીકર

આ કાવ્યનો સન્દર્ભ કંઈક આ પ્રકારનો છે: કાવ્યનો નાયક પ્રતિભાશાળી અસાધારણદત્ત વ્યક્તિ છે. આ પ્રતિભા કેવળ નિસર્ગદત્ત વરદાન નથી, શાપ પણ છે. સૂક્ષ્મ સંવેદનશીલ ચિત્તંત્ર હોવું એ નિર્ભેળ સુખ નથી. આથી જ કેટલીક વાર, આપણે જેને દુઃખ, યાતના, યન્ત્રણા, હતાશા કહીએ છીએ તે, આ પ્રતિભાના પરિપાકને માટેની આવશ્યક સામગ્રીઓ બની રહે છે. કાવ્યનો નાયક આ બધાંમાંથી પસાર થયો છે, ને એને કારણે જ એના વ્યક્તિત્વને એક પ્રકારની ગરિમા (stature) પ્રાપ્ત થઈ છે. વ્યક્તિત્વની આ ગરિમા સ્પૃહણીય બની રહે છે. એનાથી આકર્ષાઈને કોઈ સુન્દરી આત્મીયતાનો દાવો કરતી એની નિકટ આવવા મથે છે. પણ નાયકના વ્યક્તિત્વની ગરિમાનું પરાવતિર્ત તેજ જ એનું તો અભીષ્ટ છે; અથવા, બીજી રીતે કહીએ તો, સર્જકના વ્યક્તિત્વની આ ગરિમા સુધ્ધાં આ સ્ત્રીને મન તો પોતાની મહત્તા સ્થાપવાનું ઉપાદાન માત્ર છે. આ સ્ત્રીનું સબળ સાધન તે એની યુવાન વય, સૌન્દર્ય અને સ્ત્રીસહજ પટુતા છે.

પ્રતિભા મનુષ્યને વિચક્ષણ ને વિલક્ષણ – બંને બનાવે છે. એની દૃષ્ટિની તીક્ષ્ણતા ભ્રાન્તિના આવરણને છેદી નાખે છે; જ્યારે સામાન્ય મનુષ્યોનું સૌથી મોટું આશ્વાસન ભ્રાન્તિ જ બની રહે છે. વળી પ્રતિભા પોતે જ, સર્જકને અન્યથી નોખો પાડીને કદી ન ટાળી શકાય એવી એકલતાના શિખરે મૂકી દે છે. આથી એનામાં એક પ્રકારની નિર્મમ કઠોરતા પણ આપણને દેખાય છે. કવિએ આ કાવ્ય આવા કોઈ વિલક્ષણ પ્રતિભાવાળા સર્જકની ઉક્તિ રૂપે મૂક્યું છે. આખા કાવ્યમાં સુખદ ભ્રાન્તિના આવરણને નરી નિર્મમતાથી ઊતરડી

નાંખવાનો પ્રયાસ છે. આ કામ કવિએ તીક્ષ્ણ વ્યંગ પાસે કરાવી લીધું છે. આ વ્યંગની તિર્યક્તાનો કાકુ આપણને આખા કાવ્યમાં સંભળાયા કરે છે. સ્ત્રીનું પાત્ર તો અધ્યાહાર છે, ને નાયકનું પાત્ર એની ઉક્તિભંગીથી જ આપણી આગળ સૂચવાતું જાય છે. કવિએ આ કાવ્યને માટે સોનેટનું સ્વરૂપ સ્વીકાર્યું છે તે પણ સાભિપ્રાય ઠરે છે. સોનેટના બે ખણ્ડ વચ્ચેનું tension, આ બે પાત્રની વિભિન્ન મનોદશા વચ્ચેના tensionને પ્રકટ કરવાને ઉપકારક થઈ પડે છે. કવિએ ભાષામાં પણ જુદા જુદા બે સ્તર ઊભા કરી એ બે સ્તરો વચ્ચેના tensionને નાટ્યાત્મકતાની સામગ્રી રૂપે સફળતાપૂર્વક વાપર્યું છે.

આટલી પૂર્વભૂમિકા પછી કાવ્યને વીગતે જોઈએ: પ્રથમ અષ્ટકમાં સર્જકની આકરી સાધના અને કાવ્યની નાયિકાને હાથે એના ગૌરવની શક્ય અવમાનના પ્રત્યેનો એનો રોષ (એ રોષમાં પણ એક પ્રકારની સ્વસ્થતા છે, જે એને વધુ પ્રખર બનાવે છે) તીક્ષ્ણ વ્યંગભર્યા કાકુથી પ્રકટ થાય છે.

તો પ્રતિભાશાળી બનવામાં સર્જકે શું શું વેઠ્યું? સૌથી પ્રથમ સર્જકના મનનો ઉલ્લેખ છે. એ મન કેવું? અપારદર્શક. અહીં કવિ શ્લેષને બહુ સાર્થક રીતે પ્રયોજીને એ શબ્દના બે સંકેતો સૂચવે છે. એ બે સંકેતોથી ઉદ્‌ભવતી સન્દિગ્ધતા વ્યંજનાની સામગ્રી રૂપ બની રહે છે. આ બે સંકેતો સામસામા મૂકીને એની વચ્ચેના tensionનો પણ કવિ અનુભવ કરાવે છે. ‘અપારદર્શક’ એટલે જેની આરપાર જોઈ શકાય નહીં તેવું, opaque – આ એક સંકેત અને અપારદર્શક એટલે અપારને જોડનાર – બતાવનાર કવિ, આ બીજો સંકેત. આમ એકીસાથે બરડપણું અને એનો વિરોધી ગુણ સૂક્ષ્મ સંવેદનશીલતા – આ બંને કવિ અહીં સૂચવી દે છે. ‘આ અપારદર્શક (અ+પારદર્શક અને અપાર+દર્શક’) મનનો કાચ કેવી રીતે તડ દઈને તૂટી ગયો ‘(તડકલી’ ક્રિયાપદ રવાનુકારી છે), અને જીવનનું સાદું સીધું ગણિત, વ્યવહારના અનુભવમાંથી ઉપજાવેલાં કેટલાંક સાદાંસીધાં સમીકરણો શી રીતે સાવ નકામાં થઈ પડ્યાં, – શી રીતે સાવ વચકી ગયાં (અહીં ‘વચકી’ જવામાં એક પ્રકારના આકસ્મિક આઘાતનું સૂચન છે); જીવનમાં આવતાં વિઘ્નોએ જ મને થંભાવી દઈને માર્ગમાં કેવો સ્તમ્ભિત કરી દીધો, અને એ વિઘ્નો જ માર્ગ પરના દીપસ્તમ્ભ કેવી રીતે બની રહ્યાં – એ બધું હું તને કહેતો બેસીશ એવું તું માની બેઠી હતી, ખરું ને?’

અહીં છેલ્લે વ્યંગની તીક્ષ્ણ અણી ઉપાલમ્ભની ઉક્તિરૂપે વીંધી જાય છે. ભાષાના બે સ્તર, એક પછી બીજું એમ, સાથે સાથે ચાલે છે. એક સ્તર સંસ્કૃતની અસરવાળું, બીજું તળપદી ભાષાનું. ‘ઢોબળ’ શબ્દમાં જ તિરસ્કારનું સૂચન છે. જે સમીકરણોના ચોકઠામાં રહીને આપણે આપણી જાતને સુરક્ષિત માની બેસીએ છીએ તે સહેજ સરખો આઘાત લાગતાં કેવાં ઠાલાં ને નકામાં થઈ પડે છે! એવો તે શો આઘાત લાગ્યો હશે તે જાણવાનું નાયિકાને કુતૂહલ છે, આઘાતની વાત સાંભળવામાં સુખ છે. આ સુખમાં રહેલી સંકુચિત સ્વાર્થવૃત્તિ અને પરપીડનમાંથી આનન્દ લૂંટવાની અધમ વૃત્તિ નાયિકાના સ્વભાવલક્ષણરૂપે અહીં વ્યક્ત થાય છે. સહાનુભૂતિ કે આત્મીયતા બતાવવા નહીં, પણ અન્તે તો ‘એને શું વીત્યું તે હું ક્યાં નથી જાણતી? મને પૂછોને, મને એની રજેરજ ખબર છે’ આવી બડાશ મારીને એનું સુખ ભોગવવાની જ આ સ્ત્રીની વૃત્તિ છે.

કવિ અહીં એક બીજો સાર્થક શબ્દપ્રયોગ યોજે છે ‘વિઘ્નવિરામ.’ સંસ્કૃતની સમાસરીતિ સન્દિગ્ધતાને માટે ઠીક ઠીક અવકાશ રાખે છે. વિઘ્ન તે જ વિરામ, વિઘ્નને કારણે લેવો પડતો વિરામ. વળી વ્યાકરણમાં આવતા અલ્પવિરામ, પૂર્ણવિરામના સંસ્કાર પણ આપણા મનમાં જાગે છે. માર્ગમાં વિઘ્નની ઠોકર વાગતાં આપણે એકાએક ઊભા રહી જઈએ છીએ, કળ વળે નહીં ત્યાં સુધી સ્તમ્ભિત થઈ જઈએ છીએ, અને વ્યંગને જો આગળ વિસ્તારીએ તો જીવનની આ દોડભાગમાં જે કાંઈ આરામ-વિશ્રામ આપણે નસીબે રહે છે તે વિઘ્નની ઠોકર વાગવાને કારણે જ એમ પણ કહી શકાય. ચોથી પંક્તિમાં ‘સાંગત બસેન’ હું તને કહેતો

બેસીશ એવા પ્રયોગથી – ને એમાં રહેલા વિશિષ્ટ કાકુથી કવિએ વ્યંગને વધુ તીક્ષ્ણ બનાવ્યો. ‘કહેતો બેસીશ’માં અસહ્ય દુઃખની વાતને આરામપૂર્વક સાંભળનારને શ્રવણસુખ આપવા માટે કહેવા બેસવું એવી અર્થચ્છાયા રહેલી છે:

પ્રથમ પંક્તિમાં જે મન ‘અપારદર્શક’ હતું તેને માટે કવિ બીજું સાર્થક વિશેષણ યોજે છે: ‘પ્રમાથી’. આ ‘પ્રમાથી’નાં ઘણાં બધાં અર્થવર્તુળો આપણા મનમાં વિસ્તરે છે: જેને નાથવું મુશ્કેલ છે તે, ઉગ્ર મન્થનો અનુભવનાર, ઉદ્દણ્ડ, અનેક પ્રકારના સંઘર્ષોની નાગચૂડમાં ભીંસાતું વગેરે. આ બધા જ સંકેતો male energyનો અધ્યાસ મનમાં જગાડે છે. આવી પ્રબળ દુર્દમ્ય શક્તિ માત્ર એક નસને છેદવાથી નષ્ટ થઈ જાય છે! અહીં પુરુષત્વના છેદન – castration – નું સૂચન રહ્યું છે. આ નસને છેદી નાખનારી શી વેદના હશે, એવા તે ક્યા હથોડાથી ઘા થયો હશે – નાયિકાના એ કુતૂહલને સંતોષવા નાયક પોતાને અમળાવીને વલોવી નાખનારી એ પીડાની વાત માંડીને કહેવા બેસે, કહેતાં એકાએક ડૂમો ભરાઈ આવે, એ હૃદયાવેગને ભારે પ્રયત્નપૂર્વક એ ખાળી લે, એની આ સ્થિતિ જોઈને સ્ત્રીસહજ પટુતાથી હળવી અનાઘ્રાતતાથી નાયિકા એને હસાવવાનો પ્રયત્ન કરે – આટલે સુધી આવ્યા પછી બરાબર હથોડાની જેમ ફરી પેલું વ્યંગભર્યું પુનરાવર્તન વીંઝાય છે: આવી તેં કલ્પના કરી હતી, ખરું ને?

અહીં ‘શાકુન્તલ’માં દુષ્યન્ત શકુન્તલાને પ્રથમ જુએ છે ત્યારે અનાઘ્રાત પુષ્પ તરીકે એને વર્ણવે છે, ને એ અણબોટ્યા પુષ્પનો ભોગી ભ્રમર કોણ હશે એવો એના મનમાં પ્રશ્ન થાય છે તે દૃશ્યના સંસ્કાર કવિ ‘અનાઘ્રાત’ શબ્દથી જગાડે છે. એનો એ બિનજવાબદાર હળવો સ્ત્રીસહજ વિલાસ નાયકને પાણી પાણી કરી નાખશે એવો પોતાની શક્તિમાં વિશ્વાસ તે કેવી રીતે ધૃષ્ટતા છે તે અન્તમાં આવતાં પુનરાવર્તનથી વ્યંજિત થાય છે. સાચો કવિ શબ્દોના સુપ્ત સંસ્કારોને વિશિષ્ટ ભાવસ્થિતિનું નિર્માણ કરીને જગાડે છે, ને એ રીતે કાવ્યને ધ્વનિસમૃદ્ધ બનાવે છે.

અહીં અષ્ટક પૂરું થયું. અષ્ટકના અન્તમાં નાયિકાની ધૃષ્ટતાનો આપણે જે ઇશારો જોયો તે હવે આગળ વધે છે. સ્ત્રીના લલિતવિલાસનાં થોડાં સુરેખ ચિત્રો અહીં કવિ વિકસાવે છે, ને એમાં વ્યંગની તિર્યક્ છટા ભળતાં એનો કોઈ ઓર જ સ્વાદ આવે છે. ‘કેસાંચી ભુરળ’માંથી પણ કવિ એક કરતાં વધારે સંકેતો ઉપજાવે છે. ભૂરકી નાખનાર, કુટિલ, વાંકડિયા – આ બધા જ સંકેતો અહીં ધ્વનિસમર્પક બની રહે છે. ‘ભૂરકી નાખનારી વાંકડિયા વાળની લટને સમારીને તું મારી પાંપણો પર તારી આંગળીના બોબડા સ્પર્શને ફેરવીશ.’ આ આખી ક્રિયાને વિશિષ્ટ પ્રકારની શારીરિક નિકટતાની અપેક્ષા રહે છે, ને આ નિકટતા પેલી ધૃષ્ટતાની માત્રાને વધારી આપે છે. આંગળીના ટેરવાનો બોબડો સ્પર્શ એમ કહીને કવિ આવી મનની ઉત્તેજિત દશામાં વાણી અને વ્યવહારમાં રહેલી ઉન્માદક અસ્પષ્ટતાને સૂચવે છે; વળી ‘બોબડા’ એટલે મૂક નહીં પણ તોતડું અથવા બાળકના જેવું કાલું કાલું બોલનાર એમ સૂચવી બાળક સાથે સંકળાયેલી નિર્દોષતાના સંસ્કાર જગાડી એને વ્યંગપોષક સામગ્રી રૂપે લેખે લગાડે છે. નાયિકા કેવળ આંખોની પાંપણ આગળ જ અટકવા નથી ઇચ્છતી. ત્યાંથી આગળ વધીને એ તો હવે પેલા ‘પ્રમાથી’ મનની અંદર ચાલી રહેલા ‘વજ્રસંગીત’ને પણ નીરવ કરી દેવા, ઠારી દેવાની હામ ભીડે છે. અહીં ‘વજ્રસંગીત’ એ સંજ્ઞા કવિએ ભારે સાભિપ્રાયતાથી વાપરી છે. એમાં વજ્ર અને સંગીત વચ્ચેનું tension તો પ્રકટ થાય છે, તે ઉપરાંત આ સંગીત તે પરસ્પરવિરોધી બળોના તુમુલ સંઘટ્ટનને પરિણામે ઊપજતા ધાતુરણકારના જેવું છે એવો ધ્વનિ પણ ‘વજ્ર’ શબ્દને કારણે નીકળે છે. આમ સંગીત સાથે સંકળાયેલા માધુર્ય, આર્દ્રતા, શ્રવણસુભગતાના અધ્યાસો સાથે વિરોધ ઊભો કરે ને એ વિરોધમાંથી ઊપજતા બળને જ રસાસ્વાદની સામગ્રીમાં પર્યવસિત કરે એવી આ શબ્દયોજના થઈ શકી છે.

આ વજ્રસંગીતને ઠારી દેવું, શાન્ત પાડવું, નીરવ કરી દેવું એ કાંઈ જેવું તેવું કામ નથી. પણ સ્ત્રી પોતાની સ્વભાવસહજ પટુતાના પર મદાર બાંધીને એ 'વિક્રમ' કરવા પણ તૈયાર થઈ છે. આવડું મોટું પરાક્રમ એ કયા શસ્ત્રથી કરવા નીકળી છે? 'ફક્ત એકા પાપણીચ્યા પ્રમાદાત' – માત્ર એક પાંપણનાં નીચે ઢાળવાથી! અહીં આપણે 'નીચે ઢાળવું' એવો 'પ્રમાદ'નો અર્થ કર્યો, પણ એમાં 'પ્રમાદ'થી સૂચવાતા બધા જ સંકેતોનો સમાવેશ થતો નથી. પ્રમાદ એટલે સ્ખલન, પાપ, મદનો પ્રકર્ષ – આ બધી જ અર્થચ્છાયાઓને કવિ લેખે લગાડવા માગે છે. એક બાજુ વજ્રસંગીતને નીરવ કરી દેવાની મહેચ્છા ને બીજી બાજુ એને નીરવ કરવાને વપરાતા સાધનની તુચ્છતા – આ બે વચ્ચે વિરોધથી કવિ tension ઊભું કરે છે ને પેલી ધૃષ્ટતાને વધુ એક વળ ચઢાવે છે.

પણ વાત આટલેથી અટકતી નથી. હવે આપણા ચિત્તમાં પરાકાષ્ઠાની આશા બંધાય છે, હવે શિરોબિન્દુને સ્પર્શવાની અણી પર આપણે આવી પહોંચ્યા છીએ એવું લાગે છે ને ત્યાં જ કવિ આપણને કેવા પછાડે છે!

આ પરાક્રમની ફલશ્રુતિ આખરે શી? 'આખરે તું આ પરાક્રમની વાત ફરી ફરી કહેતી બેસીશ' કોને? 'તારી ગલીમાંની ગોકળગાયોને!' બપોરવેળાએ ઢગલો થઈને બેસનારી કુથલીખોર સ્ત્રીઓને માટે 'ગોકળગાય' શબ્દ કવિએ કેવો તો સાર્થક યોજ્યો છે. એ શબ્દને પ્રતાપે જડતા, આળસ, જીવનયાત્રાની, જીવનના રસને પામવાના ક્ષેત્રની સંકુચિતતા સચોટ રીતે પ્રકટ થાય છે. ક્યાં આવડું મોટું પરાક્રમ ને શી એની ફલશ્રુતિ! આ વિરોધ જાણે ઓછો પડ્યો હોય તેમ હવે ત્રીજા પુનરાવર્તન સાથે, મેલી વિદ્યાના સાધકને મુખે ઉચ્ચારાતા શાપનું બળ પ્રાપ્ત કરનાર પેલો વ્યંગ આપણે ફરી સાંભળીએ છીએઃ 'એવું તું માની બેઠી હતી, ખરું ને?' અહીં એ વ્યંગ કોરડાની જેમ વીંઝાય છે, એના વીંઝાવાનો સૂસવાટ આપણા કાનમાં મૂકીને કાવ્ય પૂરું થાય છે.

સોનેટના સ્વરૂપને આવશ્યક એવો વળાંક અહીં માત્ર અષ્ટક અને ષટક વચ્ચે જ નથી, ભાષાના, એક સાથે પ્રયોજાયેલા બે સ્તર વચ્ચે છે, એટલું જ નહીં, સમાસમાં સંધાયેલા બે શબ્દો વચ્ચે પણ છે. આને પરિણામે ઊપજી આવતી વિરોધાત્મક સંઘર્ષમૂલક સન્દિગ્ધતા કાવ્યત્વને ઉપકારક શી રીતે નીવડે છે તે પણ આપણે વીગતે જોયું.

જેના નસીબમાં નરી નિર્ભ્રાન્તિ છે, ને એ નિર્ભ્રાન્તિ સાથે સંકળાયેલી અનાશ્વાસનીયતા છે તેવા સર્જકની આ ઉક્તિ છે. સૌન્દર્ય પોતે જ પોતાની કેવી તો વિડમ્બના કરતું હોય છે! કવિએ વધુ દયનીય તો આ વિફળ સૌન્દર્યને બતાવ્યું છે. આ વિલક્ષણ પરિસ્થિતિનું નાટ્યાત્મક આલેખન, સહેજ સરખી પણ લાગણીવશતા કે શિથિલતાને પ્રવેશવા દીધા વિના, રચનાના બન્ધની સન્નદ્ધતાને જાળવીને, કવિએ કુશળતાથી કર્યું છે. એક રીતે કહીએ તો tensionનું બળ ભાષાના માધ્યમથી પ્રકટ કરવું, એ બળ વડે જ રચનાના બંધને સન્નદ્ધ બનાવવો – એ અર્થે કાવ્યમાંના સન્દર્ભને તો અહીં કવિએ નિમિત્ત બનાવીને જ પ્રયોજ્યો છે. ગદ્ય રીતિનો ઉપયોગ વ્યંગના કાકુઓને ઉપસાવી આપવામાં ખપમાં આવ્યો છે; અલબત્ત, ગદ્યના ઉપયોગને અસાધારણ સાવધાનતાની અપેક્ષા રહે છે.